

TESIS DOCTORAL

***EL TEATRO DE LLUÏSA CUNILLÉ
EN EL SIGLO XXI (2000-2014)***

Ana Prieto Nadal

Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Barcelona

Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto
Europeo por la Universidad Nacional de Educación a Distancia

DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

Catedrático de Literatura Española

Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria,
Teatral y Nuevas Tecnologías



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

2015

TESIS DOCTORAL

***EL TEATRO DE LLUÏSA CUNILLÉ
EN EL SIGLO XXI (2000-2014)***

Ana Prieto Nadal

Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Barcelona

Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la Universidad Nacional de Educación a Distancia

DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

Catedrático de Literatura Española

Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria,
Teatral y Nuevas Tecnologías



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

2015

ÍNDICE

1. Introducción: el Centro de Investigación del SELITEN@T y el teatro	11
1.1. Estados de la cuestión	11
1.2. Actividades del SELITEN@T	13
1.3. Proyectos de investigación subvencionados por los Ministerios de Educación y Ciencia (Cultura) y Ciencia y Tecnología	25
2. Presentación y premisas metodológicas	27
3. Estado de la cuestión	35
3.1. Sobre teatro en general	35
3.1.1. Aspecto metodológico	35
3.1.2. Aspecto histórico-literario	36
3.2. Sobre dramaturgias femeninas	38
3.3. Sobre Lluïsa Cunillé	40
4. Perfil biográfico y artístico de Lluïsa Cunillé	47
4.1. Lluïsa Cunillé en el contexto de las nuevas dramaturgias	47
4.2. Perfil biográfico de Lluïsa Cunillé	52
4.3. El teatro de los años noventa: esa música íntima	56
4.4. La exploración de nuevos caminos en el siglo XXI	60
4.5. Corpus teatral de Lluïsa Cunillé	67
4.5.1. Obras publicadas	67
4.5.2. Traducciones de sus obras	69
4.5.3. Estrenos	70
4.5.4. Estrenos en el extranjero	73
4.5.5. Guiones para películas y cortos	74
4.5.6. Galardones	74
5. Constantes en el teatro de Lluïsa Cunillé	75
5.1. Una teatralidad menor o el sepelio de la espectacularidad	75
5.2. Amigos, conocidos y saludados	78
5.3. Títulos y temas	82

5.4. Los personajes, náufragos resistentes	86
5.5. Silencio, palabra, música	92
5.6. Una cierta decantación temporal	95
5.7. Tipologías espaciales	100
5.8. Cronotopo del umbral	104
5.9. Objetos y acciones recurrentes	107
6. La producción de principios del siglo XXI (2000-2014)	117
6.1. Piezas estrenadas	117
6.1.1. <i>Passatge Gutenberg</i> (2000) o cómo nos escriben los demás.....	118
6.1.2. <i>El gat negre</i> (2001): del <i>cabaret</i> al melodrama	132
6.1.3. <i>L'aniversari</i> (2002): arquitecturas de la espera	150
6.1.4. <i>Aquel aire infinito</i> (2003): una vuelta de tuerca a la tragedia griega	164
6.1.5. <i>Il·lusionistes</i> (2004), sueño escénico	181
6.1.6. <i>Barcelona, mapa d'ombres</i> (2004): cartografía del desencanto.....	199
6.1.7. <i>Occisió</i> (2005): de la cotidianidad extrañada al suspense	216
6.1.8. <i>Conozca usted el mundo</i> (2005): tres extraños sin paraíso	231
6.1.9. <i>La cantant calba al Mc Donald's</i> (2006): la sociedad ionesquizada	247
6.1.10. <i>Après moi, le déluge</i> (2007) y la pulsión rapsódica	264
6.1.11. <i>El bordell</i> (2008): atrapados en el 23-F	279
6.1.12. A modo de cierre	296
6.2. Piezas estrenadas de autoría compartida con Xavier Albertí	299
6.2.1. Homenajes a los intérpretes	302
6.2.1.1. <i>Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci</i> (2002) y la música catalana contemporánea	302
6.2.1.2. <i>Et diré sempre la veritat</i> (2002), un traje hecho a medida para Lluís Homar	312
6.2.2. Dramaturgias a partir de la obra de otros creadores (poesía, novela, teatro, cine)	326
6.2.2.1. <i>Más extraño que el paraíso</i> (2001): Gil de Biedma y los paraísos perdidos	328

6.2.2.2. <i>Troilus i Cressida</i> (2002): revisitando a los clásicos con ironía	355
6.2.2.3. <i>El pes de la palla</i> (2004): Terenci Moix a escena	376
6.2.2.4. <i>El pianista</i> (2005), de novela a concierto dramatizado	389
6.2.2.5. <i>PPP</i> (2005), cabaret literario en torno a Pasolini	398
6.2.2.6. <i>Assajant Pitarra</i> (2007): de las <i>gatadas</i> a la política actual	413
6.2.3. Teatro musical: género chico e ínfimo	439
6.2.3.1. <i>El dúo de la Africana</i> (2007) y la tradición del sainete	440
6.2.3.2. <i>La corte del Faraón</i> (2008), actualización de la opereta homónima	452
6.2.3.3. <i>La Pajarera</i> (2011) y el género ínfimo	471
6.2.4. A modo de cierre	482
6.3. Piezas estrenadas de dramaturgia compartida con Paco Zarzoso	485
6.3.1. <i>Viajeras</i> (2001): pulsión nómada	487
6.3.2. <i>Húngaros</i> (2002): una comedia sobre la tristeza	500
6.3.3. <i>Salón Primavera</i> (2007): la identidad dinamitada	518
6.3.4. <i>El alma se serena</i> (2009): drama cósmico valenciano	536
6.3.5. <i>Patos salvajes</i> (2011): Cunillé, Zarzoso y López deconstruyen a Ibsen	556
6.3.6. A modo de cierre	579
6.4. Piezas breves estrenadas en obras colectivas	581
6.4.1. <i>El vianant</i> , incluida en <i>Vianants</i> (2004): actualización del <i>dealer</i> koltesiano	581
6.4.2. <i>Dictadura</i> , incluida en <i>Dictadura-Transició-Democràcia</i> (2010): sainete costumbrista sobre la Barcelona de 1962	585
6.4.3. <i>Geografia</i> , incluida en <i>Fronteres</i> (2014): blanqueo de memoria	598
6.5. Piezas breves estrenadas en obras colectivas en el extranjero	609
6.5.1. <i>Confessions</i> (2011): un accidente delante de la Schaubühne	610
6.5.2. <i>La vergonya</i> (2011): tras la huella de Buonarroti en Viterbo	615

6.6. Espectáculos musicales de autoría compartida con otros autores	623
6.6.1. <i>Taxi... al TNC!</i> (2013) y la revista del Paralelo	624
6.6.2. <i>Per començar, sarsuela!</i> (2014): al rescate de la zarzuela catalana	636
6.7. Piezas publicadas y no estrenadas	649
6.7.1. <i>L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes</i> (2008): viaje a la semilla	649
6.7.2. <i>La nit</i> (2008) o la cualidad de la fosforescencia	664
6.7.3. <i>El temps</i> (2011): circunvalando la vida	673
6.7.4. Teatro breve	691
6.7.4.1. <i>Una tarda</i> (2001): la palabra ritual	692
6.7.4.2. <i>Estación</i> (2004) o breve encuentro	695
6.8. Piezas inéditas y no estrenadas	699
6.8.1. <i>Islàndia</i> (2009) o el rescate de la inocencia	699
6.8.2. <i>Dinamarca</i> (2014) o la caída del mito del bienestar	718
6.8.3. <i>Boira</i> (2014): una espesa niebla sobre la Europa contemporánea	730
6.8.4. A modo de cierre	747
7. Conclusiones	749
8. Referencias bibliográficas	765
8.1. Obras de Lluïsa Cunillé	765
8.1.1. Obras publicadas	765
8.1.2. Obras inéditas	766
8.1.3. Entrevista	767
8.2. Bibliografía general	768
8.3. Webgrafía	789

ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Xavier Albertí

Anexo 2: Entrevista a Paco Zarzoso

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al director de esta tesis doctoral, el profesor José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española y Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, 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 Lluïsa Cunillé la generosidad y amabilidad con que ha atendido a mis demandas y peticiones, facilitándome el acceso a textos inéditos y materiales audiovisuales difíciles de encontrar, así como su disponibilidad a la hora de resolver mis dudas acerca de determinados aspectos de sus piezas. Sin su complicidad y apoyo la realización de esta tesis habría sido imposible.

Igualmente agradecida les estoy al actual director escénico del TNC, Xavier Albertí, y al dramaturgo y director Paco Zarzoso, cómplices habituales de la aventura creativa de Lluïsa Cunillé, por la amabilidad con que se prestaron a responder a mis preguntas y a brindarme informaciones de lo más relevantes para esta investigación, enriqueciendo mi trabajo con sus reflexiones teóricas y su experiencia. Gracias a Albert Arribas por su disponibilidad y por la facilitación de documentos y trámites; a Fabrice Corrons por haber puesto a mi disposición su tesis doctoral, y a Oriol Genís por haberme proporcionado uno de los textos inéditos de la autora.

También agradezco al Centro de Documentación Teatral y al Centro de Documentación y Artes Escénicas del Institut del Teatre las facilidades que me han dado para consultar sus fondos bibliográficos y audiovisuales; al Teatre Lliure y al TNC por permitirme acceder a su fondo videográfico y, por supuesto, también a la Sala Beckett por permitirme el acceso a materiales documentales, así como por la cesión de un espacio donde poder realizar las entrevistas.

A mis padres y a mi hermana, así como a toda mi familia y amigos, les agradezco su apoyo incondicional.

1. INTRODUCCIÓN: EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL SELITEN@T

Esta tesis doctoral 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. A continuación reseñamos los estados de la cuestión, las actividades y los proyectos del SELITEN@T en relación con los estudios teatrales.

1.1. ESTADOS DE LA CUESTIÓN

Como la trayectoria de las investigaciones es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por 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, págs. 9-48); «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, págs. 123-141) —con una última actualización, «El teatro en la revista *Signa*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)—; «La revista *SIGNA* y la teoría teatral», *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135 (en línea: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos55/Gestos%2055.pdf>) y «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España», en *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières, Canadá) 6 (2012), págs. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); además de «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos* XXVI (2010), págs. 409-420 (también en http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm). El panorama más completo puede verse en los dos capítulos primeros, «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» y «El Centro de Investigación y el teatro», de su obra, *Pautas para la investigación del*

teatro español y sus puestas en escena (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente)¹.

José Romera Castillo ha realizado, también, otros estados de la cuestión más parciales tanto desde perspectivas diacrónicas como temáticas:

- Sobre teatro clásico: José Romera Castillo, «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, págs. 601-610) —trabajo ampliado en el capítulo 6, «El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*», de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 185-199)—; «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX», en Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2011, págs. 47-76) —incluido en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 141-171)—; «Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 2012, en prensa) —también en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 173-184)— y «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en el capítulo 7 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 201-242).
- Sobre los siglos XVIII y XIX: José Romera Castillo, «Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T», en Á. Ezama *et alii* (eds.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* [dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar] (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 723-733) —incluido en el capítulo 8, epígrafe «Teatro entre siglos (XVIII y XIX)», de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 245-254)—; además de «Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX» y «Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (ya citados).
- Siglos XX y XXI: José Romera Castillo, «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: Ñaque, 2010, págs. 338-357) —incluido como «Las dramaturgas y el

¹ Para otra de las líneas de investigación, cultivadas en el Centro, puede verse el artículo de Michel-Yves Essissima «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T», *Epos XXVII* (2011), págs. 333-352.

SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411)—; «Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T», *Don Galán* (revista electrónica del Ministerio de Cultura) 1 (2011), http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1 —también como «Los dramaturgos y el SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 335-381)—; «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, págs. 7-24) —incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 307-327)—; «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, págs. 9-19); «Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T», *Don Galán* 2, en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5 y «Creadores jóvenes toman el relevo en el teatro español del siglo XXI», en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (Granada: Universidad, 2015, págs. 649-672).

- Tres libros más: Tarea que amplía y completa José Romera Castillo en dos de sus publicaciones últimas: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.) —el volumen se ha editado también como libro electrónico en la mencionada fecha—; *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 409 págs.) —referido a finales del siglo XX e inicios del XXI— y *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.).

1.2. ACTIVIDADES DEL SELITEN@T

Entre sus actividades (*que pueden verse http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html*) destacamos las siguientes:

A) Publicaciones de textos teatrales

- José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999) (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>).
- Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (*Dos obras de teatro*) (Madrid: UNED, 2000) (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>).

- José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto*. «Anfitrión», «La dulce Cásina» y «Miles gloriosus» (Madrid: UNED, 2002) (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf>).
- Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005) (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>).
- 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_).
- 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>).

B) Actas de Congresos Internacionales²

- 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).

² 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 Greimas* (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).

- _____ *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013).
- _____ *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014).

C) Revista *SIGNA*

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

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

En la revista (en los 24 números editados hasta el momento, 2015) se han publicado diversos trabajos sobre teatro. Por ejemplo:

1.- En el número 9 (2000) —también en línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/index.htm>— se puede encontrar lo siguiente:

- a) La sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (93-210); también en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000004.htm#I_17_.
- b) La pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (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_.
- c) José Romera Castillo, «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX» (259-421); también en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000004.htm#I_17_.

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; también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/index.htm>.

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); también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818507811614984197857/index.htm>.

4.- En el número 17 (2008), aparece la sección monográfica, *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, coordinada por Dolores Romero López (11-150) —también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482207571353744198846/index.htm>—, en la que se publica el trabajo de José Romera Castillo, «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España» (págs. 17-28), que puede leerse también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/5681406765012500891457/029455.pdf?incr=1>.

5.- En el número 19 (2010), se publica la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales*, coordinada por Simone Trecca (11-158); también puede leerse en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02427254214031275754491/index.htm>.

6.- En el número 20 (2011), se publica la sección monográfica *Sobre teatro y terrorismo*, coordinada por Manuela Fox (11-165); también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12941652149047162210435/index.htm>.

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; también puede leerse en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0692517115595924091046/index.htm>.

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) —con última actualización, que llega hasta el número 20, «El teatro en la revista *Signa*», en su obra *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)—, y «La revista *SIGNA* y la teoría teatral», *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135 (en línea: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos55/Gestos%2055.pdf>).

D) Publicaciones del director sobre teatro

Libros

- *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988).
- *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).
- *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011).
- *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013).

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).

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.

E) Grupo de investigación

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica. Hasta el momento se han defendido 36 tesis de doctorado (casi todas ya editadas y puestas en la web del SELITEN@T), además de 70 Memorias de Investigación y Trabajos Fin de Máster (inéditos; más las que se convirtieron en tesis de doctorado). Una mayor información se encuentra en la página electrónica del Centro.

- Tesis de doctorado³

- 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 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

³ 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. De algunas tesis de doctorado se han hecho estudios conjuntos, como el de nuestra colaboradora Dolores Romero López, *Bases de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html y en «Publicaciones electrónicas» de <http://www.liceus.com> (que ha tenido en cuenta las tesis de doctorado de Emilia Cortés Ibáñez, José A. Bernardo de Quirós Mateo, Ángel Suárez Muñoz, M.^a del Mar López Cabrera, Agustina Torres Lara, Tomás Ruibal Outes, Estefanía Fernández García y M.^a Eva Ocampo Vigo).

- 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: Támesis, 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 págs.), 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 la página electrónica 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: Tàmesis / 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* (Florenca: 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.- 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.
- 20.- Jorge Manuel Pardo Acosta, *La representación teatral en Bogotá (1966-2010)* (2012), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- 21.- André Mah, *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (Madrid: UNED, 1997, en microforma), bajo la dirección de José

- Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 22.- 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.
- 23.- 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.
- 24.- 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.
- 25.- 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.
- 26.- 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.
- 27.- 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.
- 28.- 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.
- 29.- Ana Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (2010), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita, aunque puede leerse en la web del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 30.- Juan Miguel Tévar Angulo, *La aportación de José Tamayo al teatro español de la segunda mitad del siglo XX* (2012), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- 31.- Anita Viola, *Cartelera teatral en «ABC» de Madrid (2000-2004)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita, aunque puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>.

- 32.- John Benjamin Coates, *El teatro representado en español en Los Ángeles (2000-2010)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita, aunque puede leerse en la web http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/John_B_Coates.pdf. Premio Extraordinario.
- 33.- Juana Escabias Toro, *Ana Caro Mallén: Reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias* (2013), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- 34.- Valeria Lo Porto, *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990-1994)* (2013), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita, aunque puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>.
- 35.- Fernando Sánchez Rebanal, *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904* (2014), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita, aunque puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Fernando_Sanchez_Rebanal.pdf.
- 36.- Fernando López Martínez, *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero* (2014), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo.

- Memorias de investigación (DEAs) y Trabajos Fin de Máster⁴

- 1.- **Bajo la dirección del 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); 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 (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) *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: «Ulf» de Juan Carlos Gené)*, de Graciela Frega (1991); 12) *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); 13) *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, de Rosana Murias Carracedo (2009); 14) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto

⁴ Todas las tesis anteriormente mencionadas surgieron de Memorias de Investigación (que no se reseñan).

(2010); 15) *Presencia en Internet de compañías gallegas. Galicia (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre (2011); 16) *Presencia en Internet del teatro vasco (Vizcaya-Bizkaia) (2000-2009)*, de Nerea Aburto (2011); 17) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (año 1980)*, de Annalisa Bonaccorsi (2012); 18) *La vida escénica en Málaga (2000-2003)*, de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (2012); 19) *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (2012) y 20) *Reconstrucción de la vida escénica hispánica en Nueva York: comienzos del siglo XXI [en los teatros Talía y Pregones]*, de Michael Grullón (2013).

Así como los Trabajos Fin de Máster: 21) *Cartelera teatral de 2010 en Avilés*, de Rubén Chimeno (2011); 22) *Aproximación al teatro de José Ricardo Morales*, de Pedro Valdivia Martín (2011); 23) *Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, de Olivia Nieto Yusta (2012); 24) *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»*, de Ana Prieto Nadal (2012); 25) *La cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*, de José Antonio Roldán Fernández (2013); 26) *La vida escénica en Cuenca (2009-2011)*, de Verónica Paño Martínez (2014); 27) *Elementos sociales y melodramáticos en el teatro de Francisco de Viu*, de Ángel Almarcha Romero (2014); 28) *La cartelera de Madrid en 2004-2007: Análisis de los espectáculos programados y de sus resultados económicos*, de Alberto Fernández Torres (2014) y 29) *Adaptación de El Método Grönholm de Jordi Galcerán al cine*, de Irene Rodríguez García (2014).

2.- Bajo la dirección del Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo: 30) *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998); 31) *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (2001); 32) *Fermín Cabal: entre la modernidad y la postmodernidad*, de Antonio José Domínguez Rodríguez (1998); 33) *Don Manolito y su época*, de María Jesús Ruiz Sánchez (1999); 34) *La articulación del amor y el desamor en la obra de Paloma Pedrero, Carmen Resino y Pilar Pombo*, de María Dolores Puerta Agüero (2001); 35) *Espacio escenográfico. Percepción, sentido e historia*, de José Antonio Gómez Varela (2001); 36) *La censura y los dramaturgos. El caso de Antonio Buero Vallejo*, de Yoshimi Isono (2003); 37) *Análisis de «Madrugada» de Antonio Buero Vallejo*, de César Besó Portolés (2005); 38) *Acercamiento a la obra teatral de Juan Germán Schroeder*, de Pedro Luis Camuñas Rosell (2003); 39) *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); 40) *Aproximación al estudio de los 10 años de existencia del Teatro de La Abadía (1995-2005)*, de Francisco Javier Vázquez Pérez (2005); 41) *El teatro representado en la última década*, de Virginia García Gontán (2006); 42) *Literatura barroca y cine: historia de un desencuentro*, de Francisco Javier Albarán Deza (2007); 43) *Posmodernidad y teatro español*, de Jorge Manuel Pardo Acosta (2007); 44) *La obra dramática de*

Juan Mayorga, de Carmen de las Peñas Gil (2008); 45) *Análisis de las ideas políticas y filosóficas en algunas obras de Juan Mayorga*, de Francisco Fernández Ferreiro (2009); 46) *El elemento fantástico en la obra dramática de Alfonso Sastre*, de Jordi Llaboré Pons (2005); 47) *El teatro andaluz de los últimos veinte años*, de Monserrat Peidro Rodiles (2009); 48) *Lo grotesco en la industria del espectáculo en Argentina*, de Susana Trujillo Ros (2011) y 49) *El terceto «Los divinos» de Alfonso Zurro*, de Laura Blanco Casas (2011).

Así como los trabajos Fin de Máster: 50) *Análisis semiopragmático del discurso teatral*, de Norton Palacio Ortiz (2010); 51) *Maestras del teatro español en la segunda mitad del XX: Carmen Seco y Adela Escarpín*, de Nieves Mateo López (2011); 52) *El teatro de Rodrigo García. Una propuesta de análisis semiótico a partir de tres de sus obras: «After Sun», «La historia de Ronald, el payaso de McDonalds» y «Versus»*, de Fernando Olaya Pérez (2012); 53) *El teatro de Jean-Paul Sartre y Alfonso Sastre: la libertad a través de la acción*, de Laeticia Rovecchio Antón (2012) y 54) *Análisis del discurso de las críticas teatrales en la transición y pre-transición española. Tras la huella de un cambio en la crítica teatral*, de M.^a de los Ángeles Rodríguez Alonso (2013).

3.- Bajo la dirección de la Dra. M.^a Pilar Espín Templado: 55) *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995); 56) *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999); 57) *Las representaciones teatrales en Cartagena (1874-1900)*, de José Ángel Amador Aparicio (2008); 58) *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002); 59) *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002) y 60) *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (2003). Así como los Trabajos Fin de Máster: 61) *La vida escénica en Consuegra (1997-2011): Batalla medieval, Teatro-Auditorio Don Quijote y Grupo teatral «Vitela Teatro»*, de Cristina Paz Martínez (2012); 62) *El teatro de la crueldad en España: Autores y representaciones*, de Alejandro Pericás Núñez (2012) y 63) *La vida teatral en Alicante durante el primer año de la Segunda República*, de Débora Raquel López Nogales (2013).

4.- Bajo la dirección de la Dra. M.^a Clementa Millán: 64) *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999). Memoria de Licenciatura.

5.- Bajo la dirección de la Dra. Raquel García Pascual: 65) *La videoinstalación, la videoproyección y el videoarte en las creadoras contemporáneas españolas*, de Giovanna Manola (2012); 66) *Didáctica del teatro en el aula de Educación Secundaria: la obra de Lluïsa Cunillé*, de Isabel Piqueras Bartolomé (2012); 67) *La estética grotesca de La Zaranda*, de César Rodríguez Yanes (2013); 68) *La vida escénica en Lima (2009-2011)*, de Erika Flores Tello (2013); 69) *Aproximación crítica al periodismo teatral en la España contemporánea. ¿Cómo informan los medios sobre teatro?*, de José Díaz Satorre (2013); 70) *Los personajes de la obra teatral de Carmen Resino desde la perspectiva de género*.

Una aproximación, de María Luisa Ferrando Leal (2013). Todos ellos son Trabajos Fin de Máster.

Asimismo, hay otras en proceso de realización. La mayoría de ellas se convirtieron o se convertirán, posteriormente, en tesis de doctorado.

1.3. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS POR LOS MINISTERIOS DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (CULTURA) Y CIENCIA Y TECNOLOGÍA

1.- La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (I)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación Científica y Técnica (PS90-0104).
- Fechas de inicio y finalización: 1991-1993.

2.- La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (II)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado y Francisco Gutiérrez Carbajo.
- Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Enseñanza Superior (PB96-0002).
- Fechas de inicio y finalización: 1997-2000.

3.- La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (III)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Enseñanza Superior (BFF2000-0081).
- Fechas de inicio y finalización: 2000-2003.

4.- La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX (IV)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación (BFF2003-07342).
- Fechas de inicio y finalización: 2003-2006.

5.- La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX (V)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento (HUM2006-02641).
- Fechas de inicio y finalización: 2006-2009.

6.- La vida escénica española en los inicios del siglo XXI (VI)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (FFI2009-09090).
- Fechas de inicio y finalización: 2009-2012.

7.- Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional

- Directora: M.^a Pilar Espín Templado.
- Participantes: José Romera Castillo y otros.
- Ministerio de Economía y Competitividad. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I (HAR2012-39820-C03-02)
- Fechas de inicio y finalización: 2013-2015.

2. PRESENTACIÓN Y PREMISAS METODOLÓGICAS

Esta tesis doctoral nace de la fascinación por una autora. Habiendo leído la totalidad de sus obras publicadas, en muchas y variadas editoriales y revistas, así como textos inéditos, estrenados o no, que la propia dramaturga ha tenido la amabilidad de hacernos llegar, 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 solo uno de nuestros valores más sólidos sino también un potencial inagotable 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 —y en este sentido críticos y estudiosos han señalado la deuda de la autora con cierta corriente del teatro contemporáneo encabezada por una nómina de autores ilustres que elucidaremos en su momento—, es preciso destacar que el universo de Lluïsa Cunillé —muy amplio, compuesto de regiones y registros diferentes, pero a la vez inconfundiblemente suyo, inconfundiblemente *Cunillelandia*— es único y constituye una rareza en el panorama teatral actual.

Nuestro objetivo es analizar la producción dramática de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI, de acuerdo con una clasificación precisa de sus obras. Si en el Trabajo Fin de Máster *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»* (2012), que constituye el germen de la presente tesis, nos centrábamos en el análisis de las categorías de espacio y tiempo, y partíamos de definiciones semióticas, sirviéndonos de un método de análisis dramático, para luego centrarnos en la semantización de estas categorías en los textos de la autora —en concreto en dos obras unánimemente celebradas por crítica y público, así como profusamente galardonadas: *Barcelona, mapa de sombras*, y *Après moi, le déluge*—, con esta tesis pretendemos, en cambio, trazar una panorámica de su producción a lo largo de los quince años que llevamos ya de siglo XXI, en que Lluïsa Cunillé ha seguido demostrando su fertilidad creativa y su inagotable capacidad para imaginar mundos escénicos, potenciados sin duda por su tenaz y exclusiva dedicación a la escritura teatral así como por las fructíferas colaboraciones con otras mentes creativamente inquietas. Pretendemos, pues, profundizar en el significado de su obra y poner en valor el conjunto de su producción y la capacidad de este teatro de erigirse en

testigo del mundo en que se inscribe. No en vano se ha insistido muchas veces en que el conjunto de su obra puede considerarse como una suerte de documental fotográfico sobre la sociedad europea contemporánea, por cuanto representa y reinterpreta los modos de relación, posicionamientos sociales y actitudes de los individuos de los siglos XX y XXI en esta parte del mundo.

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

- Estudio de los textos dramáticos más que de las representaciones.
- Estudio de la parte de la producción estrenada o escrita a lo largo del siglo XXI, desde el año 2000 hasta el 2014.
- Criterios de división del corpus de la autora.

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. El proceso de escenificación no es necesariamente ni una traducción literal o unívoca ni una traición al texto del que han partido el director y su equipo. La representación teatral se puede considerar, en términos de Marco de Marinis (1998: 43), 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. No olvidemos que, tal como decía Roland Barthes (1983: 310), el teatro es una polifonía informacional, un espesor de signos.

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.

Nos ha interesado partir de los textos para ver y analizar con qué admirable oficio pautó 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. En las piezas que han sido estrenadas —la

mayoría de las que incluimos en el presente estudio— vamos alternando y contrastando de manera fluida el texto con las soluciones escénicas llevadas a cabo por la dirección de cada espectáculo, si bien nos basamos más en la partitura dramaturgica.

Siempre que nos ha sido posible —por haber visto la obra y tener un recuerdo claro de la misma, en el caso de las más recientes, o por haber podido acceder a grabaciones de los espectáculos, y también gracias a los comentarios de la crítica especializada—, hemos descrito la escenografía, las luces, el movimiento y otros signos no lingüísticos de la puesta en escena. Hemos incidido en el tratamiento escénico de sus obras, modificadas y reinterpretadas por el director de escena de cada espectáculo, pero, por encima de todo, hemos querido señalar algunos elementos que se hallan diseminados en toda la producción, en todos los textos de Lluïsa Cunillé, desde los años noventa hasta el momento actual, y que permiten o facilitan el diálogo intertextual de unas piezas con otras.

El cuerpo central del trabajo lo constituye el análisis de la producción de la autora en el siglo XXI. Hemos querido centrarnos en esta parcela de su trabajo porque ha recibido menos atención por parte de los estudiosos y la crítica que la producción de los años noventa del siglo XX, a la que se dedicaron algunos estudios monográficos y artículos, y también porque, al referirse a nuestra inmediata contemporaneidad, estudiar el teatro de Lluïsa Cunillé del siglo XXI equivale a conocer mejor la sociedad en que vivimos e identificar las constantes que definen nuestra época en los albores del tercer milenio. Así pues, nos referiremos a obras estrenadas, publicadas o escritas—en el caso de las inéditas— entre los años 2000 y 2014. Dejamos fuera de este estudio, por rebasar el marco cronológico que hemos establecido, *Serenata para un país sin serenos*, coescrita con Paco Zarzoso y estrenada en enero de 2015, y *El carrer Franklin*, que se estrenó en julio de este mismo año.

Es preciso aclarar, asimismo, que el enfoque teórico de este estudio es más bien ecléctico, de conformidad con la propia heterogeneidad de la producción de Lluïsa Cunillé. Desde definiciones y presupuestos procedentes de los ámbitos de la semiótica y la dramaturgia, hemos pretendido adentrarnos en el universo de la autora, siempre a través de su obra, y observar de qué modo, a través de qué recursos, se vehiculan y proyectan sus constantes temáticas. Cada apartado, cada epígrafe, cada obra han requerido enfoques teóricos específicos y referencias bibliográficas concretas. En el apartado o capítulo tercero comentaremos el estado de la cuestión en lo relativo a

estudios sobre la autora y su teatro, y nos referiremos al enfoque adoptado en nuestro estudio.

La presente tesis se sirve, para su construcción teórica y argumentativa, de las distintas ramas humanísticas y sociales, tales como la historia, la sociología o la antropología, sin olvidar jamás la actualidad política y social de que parte y a la que sirve la producción de Lluïsa Cunillé, que ofrece claves hermenéuticas para la lectura de nuestro mundo contemporáneo y permite que el espectador extraiga su propia interpretación de cuanto sucede o no en escena y se posicione éticamente.

Para abordar el estudio de la producción del siglo XXI, hemos trazado una primera clasificación del corpus en tres apartados: piezas estrenadas —publicadas o no—; piezas publicadas y no estrenadas; piezas inéditas y no estrenadas. Cabe tener en cuenta, además, que Lluïsa Cunillé ha colaborado de forma asidua con otros dramaturgos y creadores, de modo que algunas de sus piezas no pueden atribuirse exclusivamente a ella sino que entran en la categoría de dramaturgias compartidas o espectáculos colectivos.

En el primer subapartado —6.1. Piezas estrenadas—, incluimos todas aquellas obras de Lluïsa Cunillé que se han estrenado, por orden cronológico, desde el año 2000 hasta el momento actual; todos los textos aquí incluidos están publicados. Hemos priorizado la versión en castellano en el caso de piezas que se hallan publicadas tanto en catalán como en castellano, aunque hayan sido escritas originalmente en catalán —*L'aniversari* (2002), *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), *Après moi, le déluge* (2007) y *El bordell* (2008)—; hemos citado en catalán las obras que, escritas y estrenadas en esta lengua, no han sido publicadas en su versión castellana —*Passatge Gutenberg* (2000), *El gat negre* (2001), *Il·lusionistes* (2004), *Occisió* (2005) y *La cantant calba al Mc Donald's* (2006)—. Hay dos piezas, *Aquel aire infinito* (2003) y *Conozca usted el mundo* (2005), que fueron escritas y estrenadas exclusivamente en castellano.

Bajo el segundo epígrafe del sexto apartado —6.2. Piezas estrenadas de autoría compartida con Xavier Albertí— hemos trazado varias subdivisiones de acuerdo con la temática y adscripción genérica de los espectáculos que nacieron de la elaboración conjunta de autora y director; así, los dos primeros espectáculos que analizamos —*Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002) y *Et diré sempre la veritat* (2002)— tienen en común el hecho de estar pensadas para homenaje o lucimiento de los intérpretes; los cinco siguientes —*Más extraño que el paraíso* (2001), *Troilus i Cressida* (2002), *El pes de la palla* (2004), *El pianista* (2005), *PPP* (2005) y *Assajant*

Pitarra (2007)— tienen en común el ser dramaturgias a partir de la obra de otros creadores, ya sean éstos poetas como Jaime Gil de Biedma, novelistas como Terenci Moix, dramaturgos como William Shakespeare y Serafí Pitarra —alias de Frederic Soler—, o cineastas polígrafos como Pier Paolo Pasolini. Por último, estudiaremos tres piezas elaboradas conjuntamente por Cunillé y Albertí — *El dúo de la Africana* (2007), *La corte del Faraón* (2008) y *La Pajarera* (2011)— que suponen una recuperación y relectura en clave contemporánea de los géneros musicales que se han dado en llamar chico e ínfimo: el sainete, la zarzuela, la opereta, el *cabaret* y la revista, entre otros. La mayoría de estas producciones fueron concebidas, escritas e interpretadas en catalán, a excepción de las dos zarzuelas remozadas, *El dúo de la Africana* y *La corte del Faraón*; *La Pajarera*, alterna con naturalidad y desparpajo, como era habitual en los locales del Paralelo, ambas lenguas. *Et diré sempre la veritat*, *Assajant Pitarra* y *El dúo de la Africana* están publicadas, mientras que el resto de obras permanecen inéditas: de *Más extraño que el paraíso* existe un manuscrito disponible para consulta en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona; el actor Oriol Genís nos hizo llegar el texto de *Troilus i Cressida*, y Lluïsa Cunillé nos proporcionó los textos de *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*, *El pianista*, *PPP*, *La corte del Faraón* y *La Pajarera*. Cabe señalar asimismo que ha sido imposible localizar una copia del texto de *El pes de la palla*; por ello, y dado que no existe ninguna grabación del espectáculo, para reseñar esta obra nos ceñiremos a las noticias de la crítica y otras fuentes.

El tercer subapartado —6.3. Piezas estrenadas de dramaturgia compartida con Paco Zarzoso—engloba aquellas obras escritas conjuntamente con uno de sus cómplices habituales y cofundador de la compañía Hongaresa de Teatre. Estas cinco piezas —*Viajeras* (2001), *Húngaros* (2002), *Salón Primavera* (2007), *El alma se serena* (2009) y *Patos salvajes* (2011)—, aun presentando temáticas y presupuestos genéricos distintos, muestran unas características comunes en cuanto a experimentación formal y voluntad rupturista. A excepción de *El alma se serena*, estas obras permanecen inéditas; de *Viajeras* existe un manuscrito disponible para consulta en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona, y *Húngaros* puede consultarse como documento de Word en la página web de la compañía Hongaresa de Teatre; para el análisis de las otras dos piezas —*Salón Primavera* y *Patos salvajes*—, partimos de los textos que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

A continuación —6.4. Piezas breves estrenadas en obras colectivas— abordamos el análisis de tres piezas breves escritas por Lluïsa Cunillé en épocas y contextos creativos diferentes, y que forman parte de espectáculos colectivos donde se incluyen, por lo tanto, piezas de otros autores. La primera de ellas es *El vianant*, pieza breve con cierto aire koltesiano que se incluyó, junto a una obra de Paco Zarzoso, en el espectáculo *Vianants* (2004); la segunda es *Dictadura I*, un sainete costumbrista sobre la Barcelona de 1962 englobado en el espectáculo *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010), y, por último, nos ocupamos de *Geografia*, pieza que cierra el tríptico *Fronteres* (2014). Las dos últimas están publicadas, mientras que de *El vianant*, obra inédita, existe un manuscrito disponible para consulta en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona.

Hemos incorporado, además, un subapartado para abordar el análisis de dos piezas breves que Lluïsa Cunillé escribió por encargo para dos festivales europeos y que se estrenaron en 2011, dentro de obras colectivas; se trata de *Confessions* (2011), estrenada en la Schaubühne de Berlín, y *La vergonya*, estrenada en Viterbo. Los textos, inéditos, nos han sido proporcionados, una vez más, por la propia autora.

Con el nombramiento de Xavier Albertí como director escénico del Teatre Nacional de Catalunya, llegaron las colaboraciones de Lluïsa Cunillé en espectáculos musicales, esta vez sí, de autoría total e inextricablemente compartida con los otros dramaturgos participantes. Se trata de revisiones del género de la revista —*Taxi... al TNC!* (2013)— y la zarzuela catalana —*Per començar, sarsuela!* (2014)—. Pudimos consultar el texto dramaturgic, inédito, del primero de los dos espectáculos.

Bajo el epígrafe 6.7, estudiamos las obras de Cunillé que no han sido estrenadas pero sí publicadas. Nos ocupamos solo de aquellas cuya fecha de composición se sitúa en el siglo XXI, esto es, *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* (2000), *La nit* (2006) y *El temps* (2011), si bien en la antología *Deu peces* (2008) figuraban otras obras de los años noventa que jamás antes habían visto la luz. Dentro de este mismo subapartado, bajo el epígrafe 6.7.4, nos centramos en dos piezas de teatro breve escritas en el siglo XXI: *Una tarda* (2001) y *Estación* (2004).

Por último, cierra el cuerpo del trabajo el subapartado dedicado a las piezas que no han sido estrenadas y que además permanecen inéditas, de modo que el hecho de que hayamos podido acceder a ellas se debe de nuevo a la generosidad de la autora. Conociendo la capacidad prolífica de esta dramaturga, cabe suponer que hay muchísimas más piezas inéditas, pero hemos incluido aquí dos que, en principio, no

está previsto que se estrenen, *Islàndia* (2009) y *Dinamarca* (2014), y también *Boira*, flamante ganadora del Premio Frederic Roda 2014.

A lo largo de este trabajo tendremos ocasión de comprobar que la producción de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI constituye un corpus abundante y variado, que permite trazar un recorrido desde formas esencialmente lacónicas —la célebre *poética de la sustracción*— hasta mostraciones más verbosas o logocéntricas.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hemos tratado de analizar cada pieza de Lluïsa Cunillé como un pequeño mundo con leyes propias pero también relacionándolo con otras piezas y, en última instancia, con la producción entera de la autora, para conocer las órbitas descritas y desentrañar las relaciones intertextuales. Por supuesto, la gran fuente primera de documentación han sido los textos de la autora, tanto los publicados como los inéditos que ella ha tenido a bien hacernos llegar, y también el visionado de grabaciones de algunos espectáculos. Para la delimitación del corpus de la obra de Cunillé, y la elaboración de las fichas artísticas de cada espectáculo, han sido de gran utilidad las bases de datos del Centro de Documentación Teatral (CDT) y del Centre de Documentació Teatral i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (MAE), en las que hemos podido contrastar y comprobar algunos datos referentes a fechas de estrenos así como acceder a referencias hemerográficas; también los datos proporcionados por la crítica especializada, a la que aludiremos más adelante, han resultado ser de enorme interés y provecho. Después ha sido necesario construir el cuerpo teórico del trabajo, que es multidisciplinar y contempla las aportaciones de muchos estudiosos y críticos de las más variadas ramas del saber humanístico.

3.1. SOBRE TEATRO EN GENERAL

El SELITEN@T se ha ocupado profusamente del estudio del teatro; para conocer los estados de la cuestión generales de este Centro de Investigación, remitimos al apartado 1.1 de la presente tesis. Han sido fundamentales para nuestra investigación los volúmenes donde se publican las Actas de los distintos Seminarios Internacionales del SELITEN@T, y también la revista *SIGNA* (véase el apartado 1.2). Haremos referencia a algunas de estas aportaciones en los subapartados que siguen, dedicados al aspecto metodológico y al aspecto histórico-literario. Asimismo para la cuestión de las dramaturgias femeninas y, más concretamente, para algunos aspectos relacionados con el teatro de Lluïsa Cunillé, hemos acudido a trabajos de este Centro de Investigación.

3.1.1. Aspecto metodológico

Partimos de presupuestos teóricos y definiciones que proceden de obras fundamentales y fundacionales de la semiótica, especialmente de Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*, 1998; *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, 2002) y

de Kurt Spang (*Teoría del drama*, 1991); hemos acudido también a estudios de Roland Barthes (*Ensayos críticos*, 1983), Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1984) y Marco De Marinis (*Entendre el teatre*, 1998). Fundamental ha sido asimismo la consulta del *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología* de Patrice Pavis (1996). También son de consulta obligada los libros de José Romera Castillo *Semiótica literaria y teatral en España* (1988) y *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (2006).

Para un análisis detallado y concienzudo de la obra dramática y sus distintas categorías, nos basamos en el estudio de José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2001), así como en los manuales de José Luis Alonso de Santos (*La escritura dramática*, 1998; *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, 2007). Hemos aprovechado algunas consideraciones incluidas en los estudios sobre teatro de Joan Abellan (*La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, 1983), y de Francesc Foguet y Núria Santamaria (*La literatura dramàtica*, 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). Para el análisis del personaje teatral hemos acudido al volumen editado por Juan Antonio Hormigón bajo el título *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (2008), y al trabajo de Roberto Abirached *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994). Para el análisis del espacio, además de los estudios ya aludidos, nos hemos servido de un artículo de José R. Valle Calatrava (2005). Hemos utilizado asimismo el estudio *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, de Laura Fobbio (2009).

3.1.2. Aspecto histórico-literario

Remitimos nuevamente al SELITEN@T para los estudios sobre teatro —véase el apartado 1.1 de nuestra tesis— y, en concreto, a tres de las últimas publicaciones de su director: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Romera Castillo, 2011a); *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011b) —referido a finales del siglo XX e inicios del XXI— y *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Romera Castillo, 2013).

En términos de drama moderno y contemporáneo, nos han resultado de gran ayuda los estudios de Peter Szondi (*Teoría del drama moderno*, 2011), el de Jean-Pierre Sarrazac (dir.) (*Lèxic del drama modern i contemporani*, 2009), el de Valentina Valentini (*Després del teatre modern*, 1991) y el de Hans-Thies Lehmann (*Teatro posdramático*, 2013).

Para insertar la obra de Lluïsa Cunillé en coordenadas generacionales, nos han 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 Eduardo Pérez-Rasilla (2003)—, y de César Oliva (*Teatro español del siglo XX*, 2002; *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, 2004), las aportaciones de Fernando Bercebal (1999) y María-José Ragué-Arias (1996; 1999; 2000). Acerca de la recepción de las dramaturgias en el siglo XXI y de las autorías emergentes nos ilustra Eduardo Pérez-Rasilla (2006; 2012).

En cuanto a los estudios de teatro breve, útiles para abordar las piezas breves o minipiezas teatrales de nuestra autora, partimos de los estudios incluidos en el volumen ya aludido *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2011); así, del trabajo de José Luis Alonso de Santos (2011), de Eduardo Quiles (2011) y Francisco Gutiérrez Carbajo (2011); este último fue además el editor literario del volumen *Teatro breve actual. Modalidades discursivas* (2012), una compilación de piezas breves con una introducción imprescindible al género. Javier Huerta Calvo es el director de *Historia del teatro breve en España* (2008) y tiene asimismo un estudio en el número 639-640 de la revista *Ínsula* titulado «Preliminares a un viaje entretenido» (2000).

Para lo relativo a teatro catalán, hemos acudido a los trabajos de Joan Abellan (1983), Carles Batlle (1999; 2006; 2009), Toni Casares (2005), Joan Cavallé, (2007), Fabrice Corrons (2009), Sharon G. Feldman (2011), Núria Santamaria (2003) y Josep Lluís Sirera (2003), y nos hemos servido también 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. Mercè Saumell (2012) estudia el teatro del ámbito catalán en el siglo XXI en el número 2 de *Don Galán. Revista de investigación teatral*.

3.2. SOBRE DRAMATURGIAS FEMENINAS

Nos referiremos en primer lugar a los estudios dedicados a las dramaturgias femeninas de los siglos XX y XXI. Es preciso señalar que, en estos últimos años, uno de los ejes del Centro de Investigación del SELITEN@T ha sido el estudio de la escritura producida por mujeres, tanto en lo referido a la literatura como al teatro. 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 *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Romera Castillo, 2010, 338-357), y el más reciente incluido en el capítulo 9.4 —«Las dramaturgas y el SELITEN@T»— del libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Romera Castillo, 2011a: 381-411). Cabe reseñar asimismo el capítulo dedicado por Romera Castillo a las dramaturgas «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio» (Romera Castillo, 2008, 123-137), en Wilfried Floeck *et alii* (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* —incluido también en el *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011b: 218-232)—, y «A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)» (Romera Castillo, 2007: 21-36), en Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* —también incluido en el capítulo octavo del libro *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011b, 233-249)—. Las más recientes contribuciones del profesor José Romera Castillo a los estudios sobre dramaturgias femeninas son el capítulo «Dramaturgias femeninas», dentro del volumen *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Romera Castillo, 2013: 273-307), y «Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI», dentro del volumen *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk*, editado por Karolien Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (Romera Castillo, 2014, 245-255). Hay referencias a dramaturgas en otro trabajo de José Romera, «Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T», dentro del volumen *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2011: 7-24) e incluido

también en *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011b, 307-327).

El SELITEN@T ha dedicado dos de sus Seminarios Internacionales al estudio de las dramaturgias femeninas contemporáneas. Uno, directamente, es el que se recoge en el volumen *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed., 2005) —como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa de José Romera Castillo— y otro, indirectamente, es el recogido en el volumen *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2009). En otros tres seminarios posteriores, recogidos en los volúmenes *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2012), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2013) y *Creadores jóvenes en el ámbito de lo teatral (20+13=33)* (Romera Castillo, ed., 2014), se han estudiado algunos aspectos de las dramaturgias femeninas. Por otra parte, en el número 21 de la revista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, aparece, entre otras aportaciones, un estudio de Raquel García-Pascual sobre el «Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica» (García-Pascual, 2012: 13-54)⁵. En el mismo 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.

Mención aparte merece 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-Le Mirail —bajo la dirección de Monique Martínez— y un tercero de la Universidad Justus-Liebig de Giessen —bajo la dirección de Wilfried Floeck—. Nos hemos referido ya al volumen *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed.,

⁵ Para conocer todas las aportaciones del SELITEN@T a los estudios sobre dramaturgias femeninas, véase «Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI» (Romera Castillo, 2014: 245-255).

2005), correspondiente a las Actas del XIV Seminario Internacional del SELITEN@T, que tuvo lugar en Madrid del 28 al 30 de junio de 2004, como primera entrega de este proyecto europeo. El segundo encuentro de *Dramaturgae* fue el coloquio impulsado por el grupo de investigación Roswita y celebrado en Toulouse los días 7 y 8 de abril de 2006; el volumen *Transgression et folie dans les dramaturges féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2007), con edición a cargo de Emmanuelle Garnier, recoge las aportaciones de este congreso. El tercer coloquio o encuentro se celebró en la Universidad de Giessen, Alemania, entre el 26 y el 30 de septiembre de 2007, y se centró en el drama histórico y mitológico escrito por mujeres; sus Actas se recogen en el volumen editado por Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez, y titulado *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim: Olms, 2008).

3.3. SOBRE LLUÏSA CUNILLÉ

La obra de Cunillé ha sido objeto de numerosos artículos y reflexiones. Empezaremos refiriéndonos a aquellos que surgieron en el seno del proyecto europeo *Dramaturgae* que acabamos de reseñar. En el marco del primer congreso, Emmanuelle Garnier (2005) —«El instante de la muerte o la muerte del instante»— estudia el tratamiento del tiempo en Cunillé, y 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 del espacio. Ambos trabajos están publicados en el volumen al que hemos aludido ya, dedicado a dramaturgias femeninas y coordinado por Romera Castillo (*Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, 2005). De este mismo volumen, correspondiente a las Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, nos interesa señalar las aportaciones de Itziar Pascual (2005), Virtudes Serrano (2005) y Agnès Surbezy (2005) sobre el espacio y el tiempo en las dramaturgias femeninas finiseculares y posmodernas, y la comunicación de Susana Lorenzo Zamorano (2005) —«Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna»—, donde hay referencias a varias obras de Lluïsa Cunillé.

De las Actas del segundo congreso de *Dramaturgae*, celebrado en abril de 2006 en Toulouse, destacamos los trabajos de Emmanuelle Garnier (2007), que hace una

introducción en que alude a algunos aspectos del teatro de Cunillé, y de Trinidad Barbero Reviejo (2007), que trabaja a partir del concepto de de derelicción como una de las claves para entender su dramaturgia; también Suzanne Hartwig (2007) se refiere a la producción de Cunillé para hablar de la representación de la locura y sus máscaras. Del tercer coloquio de *Dramaturgae*, celebrado en la Universidad de Giessen y centrado en el drama histórico y mitológico escrito por mujeres, destacamos el valioso estudio de Manuel Aznar Soler (2008) sobre *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé. En definitiva, el conjunto de estudios surgido en torno al proyecto europeo *Dramaturgae* se revela fundamental para conocer el estado de la cuestión y contiene reflexiones verdaderamente lúcidas sobre las dramaturgias femeninas contemporáneas, entre ellas la de Lluïsa Cunillé.

Hay que referenciar la tesis de Fabrice Corrons (2009), *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique singulière?: l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'Escola de Sanchis»*⁶, que pone en relación las trayectorias de Lluïsa Cunillé y Sergi Belbel con su formación con José Sanchis Sinisterra en la Sala Becket, así como los valiosos estudios de Xavier Puchades, que se ha ocupado profusamente del teatro de esta autora, en especial en «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé» (Puchades, 2002) y en «Cunillé, mapa de sombras» (Puchades, 2005). José Sanchis Sinisterra, mentor y descubridor de Lluïsa Cunillé, dedica a esta dramaturga unas reflexiones de gran valor e interés en el capítulo «Lluïsa Cunillé: una poética de la sustracción», dentro del volumen *La escena sin límites* (Sanchis Sinisterra, 2002). De la revista *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, hemos utilizado dos artículos de Iolanda Madariaga (2006; 2011) y de Carla Matteini (2000). De gran utilidad han sido también los estudios y artículos de Xavier Albertí (2000; 2008a; 2008b), un director muy vinculado profesional y personalmente a la dramaturga, como tendremos ocasión de comprobar en el análisis de su producción conjunta; igualmente provechosas han resultado las entrevistas que a Albertí le han hecho Àlex Gutiérrez (2007) y Aída Pallarès (2014)⁷. También nos hemos servido de los trabajos de Sharon G. Feldman

⁶ Realizada bajo la dirección de Monique Martínez, esta tesis permanece por el momento inédita, aunque puede consultarse, tanto en formato papel (1 vol., 760 págs.) como en microficha, en la biblioteca de la Université Toulouse-Jean Jaurès.

⁷ En nuestra tesis nos referiremos también, en varias ocasiones, a la entrevista que le hicimos en 2012 y que constituye el primero de los anexos; por otra parte, citaremos algunas de las declaraciones de otra entrevista que publicamos en el número 35 de la revista *Pausa* (Prieto Nadal, 2013c: 97-105).

(2005; 2006; 2011) y de las aportaciones de Albert Arribas (2010), de Víctor Molina (2008), y del coloquio «Fer Cunillé» en que Xavier Albertí, Lurdes Barba, Lola López y Paco Zarzoso reflexionaban en torno a algunas constantes del teatro de Cunillé (VV. AA., 2005).

Isabelle Reck (2011) tiene un interesante artículo sobre *L'aniversari*, y Robert March Tortajada (2009) analiza *Barcelona, mapa d'ombres*, pieza de la que habla también su directora, Lurdes Barba, en la entrevista realizada por Adolfo Simón (2006). José Vicente Bañuls Oller y Carmen Morenilla Talens (2009) y José Henríquez (2010) aportan luz a algunos aspectos de *Aquel aire infinito*. Raquel García-Pascual (2011) añade, a su edición de la obra *Après moi le déluge* —dentro de la antología *Dramaturgas españolas en la escena actual* (García-Pascual, ed., 2011)—, un estudio y una contextualización de lo más pertinentes; también escribió sobre esta pieza Carlota Subirós (2008), la directora que la llevó a las tablas, en el *dossier* de prensa del Teatre Lliure. Juana Escabias (2010; 2012) ha hablado sobre *Conozca usted el mundo*, entre otras piezas; Sergi Tarín (2012) redactó un sugestivo y apasionado epílogo a *El alma se serena* —publicado en *Media Vaca*—, y María Teresa García-Abad García (2008) —dentro del volumen *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2008)— reflexionó acerca de las relaciones intermediales en *El pianista*. En «El humor en los espectáculos teatrales arrevistados del siglo XXI», Juan José Montijano Ruiz (2010) —dentro del volumen *El teatro de humor en los inicios de siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2010)— menciona como espectáculo importante para la recuperación del género chico en el siglo XXI *La corte del Faraón* de Cunillé y Albertí. Recientemente, Isabel Piqueras Bartolomé defendió su Trabajo Fin de Máster titulado *Didáctica del teatro en el aula de Educación Secundaria: la obra de Lluïsa Cunillé* (2012), bajo la dirección de Raquel García-Pascual. Para el comentario de obras breves de Lluïsa Cunillé hemos tenido en cuenta el estudio de Xavier Puchades (2001) sobre *Una tarda*, y el de Inma Garín (2004) sobre *Estación*.

Cabe asimismo aquí hacer mención de nuestro Trabajo de Fin de Máster, *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»* (Prieto Nadal, 2012: en línea), germen de la presente tesis, y a varios artículos dedicados a la dramaturgia de Lluïsa Cunillé. Así, en «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...: Blancanieves*, de Angélica Liddell» (Prieto Nadal, 2013a),

aparecido en el número 22 de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, trazábamos una comparativa entre una pieza de Cunillé y otra de Angélica Liddell a propósito del teatro de denuncia; en el artículo aparecido en el número 7 de *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* nos ocupamos del teatro breve de Lluïsa Cunillé (Prieto Nadal, 2013b); en «*Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé: una vuelta de tuerca a la tragedia griega» (Prieto Nadal, 2014a), aparecido en el número 32 de *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, analizábamos el diálogo hipertextual con la tragedia griega, y en la comunicación «El sexo y sus disfraces en *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluïsa Cunillé» (Prieto Nadal, 2014b), presentada en las XVI Jornadas Internacionales de Theatralia —el congreso se titulaba «Sexo, adulterio y amor en el teatro»— y publicada en el volumen *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, nos centrábamos en *Barcelona, mapa de sombras*. Añadimos también, a estas referencias, nuestra entrevista a Xavier Albertí (Prieto Nadal, 2013c) y un artículo dedicado al teatro de Paco Zarzoso (Prieto Nadal, 2014c), que citaremos en varias ocasiones a lo largo de la tesis. Cabe señalar asimismo que presentamos una comunicación acerca de «La música en el teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI» en el XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T, dedicado a las relaciones entre teatro y música en los inicios del siglo XXI, y que en breve va a salir, en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, un artículo nuestro titulado «Espectáculos musicales de Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé: del *cabaret* literario a la recuperación del género chico».

Para ilustrar aspectos esenciales o concomitantes a las temáticas y argumentos, así como a la contextualización espacio-temporal en clave histórica de algunas piezas de Lluïsa Cunillé, hemos acudido a obras teóricas de índole variada. Han sido de gran utilidad los ensayos sociológicos y antropológicos de Marc Augé (1995, 1996, 1998, 2013), Zygmunt Bauman (2006a; 2006b; 2007), Sébastien Charles (2014), Guy Debord (1992), Georges Didi-Huberman (2012), Byung-Chul Han (2014), Gilles Lipovetsky (2008), Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009), Jacques Rancière (2010), George Ritzer (1993), e incluso, a propósito de determinadas piezas en particular, de los filósofos Søren Kierkegaard (1997) y Albert Camus (2004).

Inexcusable era asimismo acudir a los textos de algunos dramaturgos, novelistas, poetas y cineastas que están en la base de adaptaciones, versiones libres o *collages* escénicos. Así, hemos acudido a textos —en línea— de Esquilo, Sófocles, Eurípides,

Séneca y William Shakespeare; de Michelangelo Buonarroti (1964), Jaime Gil de Biedma (2010), Ramón Gómez de la Serna (1928; 1947), Henrik Ibsen (2000a; 2000b), Manuel Machado (1962), Miguel Mihura (1997), Terenci Moix (1978; 1979; 1991; 1994), Pier Paolo Pasolini (1963; 1978; 1993; 1997; 2002), Francesc Soler «Pitarra» (1890; 1895; 1899; 1908; 1909; 1912; 1915; 1967; 1992; 1994; 2013), Ramón María del Valle-Inclán (1931; 1990; 2007; 2009; 2012) y Manuel Vázquez Montalbán (1991). Por supuesto, hemos recurrido a estudios especializados sobre estos creadores que de modo explícito constituyen una base de referencias en algunas de las obras de Lluïsa Cunillé: nos hemos servido de la aproximación de Alaïde Foppa (1964) a la poesía de Michelangelo; del estudio de Julie Sermon (2006) sobre *La cantatrice chauve* de Ionesco; de las biografías de Irene Peypoch (1984) y María Pilar Queralt (2005) sobre Tórtola Valencia; de la introducción de Mario Parajón (2000) a *El pato salvaje* de Henrik Ibsen; del estudio de Ángel-Luis Pujante (2002) sobre *Troilus and Cressida* de William Shakespeare; de los trabajos de Xavier Albertí (2013), Albert Arribas (2013), Josep Comas i Triadó (2004), Xavier Fàbregas (1994) y Paula Sprague (2008) sobre Frederic Soler «Pitarra»; de Carlos Barral (1961), Juan Ferraté (2009), Federico Campbell (1971), María Payeras Grau (1996), Maruja Torres (2010) y James Valender (2010) sobre Jaime Gil de Biedma; de la tesis de Thomas Fone (2009) sobre Terenci Moix; de las reflexiones de Marco Tullio Giordana (2004) y Marcelo Tombetta (2002) acerca de la vida y la obra de Pier Paolo Pasolini; de las aportaciones de Melquíades Prieto y Julián Moreiro (1998) a propósito del teatro de Miguel Mihura; de la reflexión teórica de Sanchis Sinisterra (2002) a propósito de Samuel Beckett y Harold Pinter; del trabajo de Günther Anders (1990) sobre Franz Kafka; de la introducción de Sylvère Lotringer (1993) a *Quartett* de Heiner Müller, y del estudio de George E. Wellwarth (1974) sobre el teatro de protesta y paradoja.

Más allá de las obras a las que se rinde homenaje de manera explícita, hemos comparado el teatro de Lluïsa Cunillé, en sus distintas manifestaciones, con la obra de artistas de otros ámbitos que han constituido una referencia clara o una influencia involuntaria para la dramaturga. Las aportaciones de Rosa Navarro Durán (2005, 2007) sobre el comentario de textos y la importancia de la tradición han servido como punto de partida para un recorrido a diversos autores y temáticas. Hemos dado cabida asimismo a reflexiones en torno al papel de los mitos en la dramaturgia contemporánea (Navarro Durán, 2009; Payeras Grau, 1996 y 2009), y nos hemos referido a materiales de creadores muy diversos que pueden servir de comparación o contextualización para

determinadas obras o estéticas: así, hemos hecho referencia a poemas de Juan Boscán (1957), Sor Juana Inés de la Cruz (1992), Rubén Darío (1917), Manuel y Antonio Machado (1962), Joan Maragall (1977), John Milton (1986) y Pedro Salinas (1996); a textos narrativos o ensayísticos de Edgar Allan Poe (2002), Christopher Isherwood (2005), Angélica Liddell (2014), Miguel Mihura (1998; 2004) y Kressmann Taylor (2001); y a piezas teatrales de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1989), Georg Büchner (1985), Àngel Guimerà (1991), Heiner Müller (1993), Luigi Pirandello (1999), Arthur Schnitzler (2008), Bernard-Marie Koltès (2008) y August Strindberg (1985).

En el subapartado donde tratamos las dramaturgias compartidas con Xavier Albertí, nos ha sido necesario poner de relieve las relaciones entre teatro y música. Hemos partido de los libretos de *El dúo de la Africana* (Miguel de Echegaray, 1947) y *La corte del Faraón* (Guillermo Perrín, 2007). Hemos accedido a materiales históricos de la historia del pianismo catalán —los papeles autobiográficos del compositor Xavier Montsalvatge (1988), el libro de Manuel Valls (1960; 1969) sobre música catalana contemporánea y los apuntes en línea del pianista Jordi Masó (2005)— y de intérpretes vocales como Conxita Badia —la biografía de Joan Alavedra (1975) y la de Mònica Pagès (2000)— y Anna Ricci; en otro orden de cosas, de los géneros musicales chico e ínfimo y su contextualización histórica, a través de los trabajos de M.^a Carmen García-Nieto, Javier M.^a Donézar y Luis López Puerta (1971), de Luis Cabañas Guevara (1945), que trazó una biografía del Paralelo barcelonés, y de Gerardo de Alvear (2012), que documentó el Madrid de principios de siglo; de Serge Salaün (1990) y Àngel Zúñiga (1954) sobre el cuplé, y de Álvaro Retana (1967) sobre la historia de la canción española; de Matilde Muñoz (1946) y Roger Alier (1984), sobre la historia de la zarzuela; de Marciano Zurita (1920) y Antonio Barrera Maraver (1983), sobre el género chico; de Pedro G. Vállora (2007), sobre el llamado teatro frívolo; de Juan José Montijano Ruiz (2010), sobre el humor en los espectáculos arrevistados; de Mercedes Carbayo Abéngozar (2013) sobre la construcción nacional desde el género y la música popular, y de Jaume Colell (2013) sobre la figura de Joan Viladomat. Contamos además con dos obras de gran valor documental surgidas en torno a la exposición comisariada en 2012 por Xavier Albertí y Eduard Molner: *El Paral·lel, 1894-1939* (Albertí y Molner, 2012); *Carrer i escena. El Paral·lel, 1892-1939* (Molner y Albertí, 2012).

En cuanto a la abundante documentación hemerográfica de que nos servimos, es preciso señalar, ante todo, que los testimonios de la crítica especializada han sido de gran ayuda y enriquecimiento para la delimitación de influencias autorales y genéricas, así como para la determinación de características y elementos fundamentales de las puestas en escena. A falta de artículos y estudios monográficos que incidan en las constantes temáticas y formales de la producción más reciente de Lluïsa Cunillé, las críticas teatrales, crónicas periodísticas o incluso artículos especializados de Justo Barranco, Begoña Barrena, Joan-Anton Benach, Jordi Bordes, Teresa Bruna, Marta Cervera, Guillem Clua, Jordi Coca, Núria Cuadrado, Dani Chicano, Sergi Doria, Imma Fernández, Santiago Fondevila, Itziar de Francisco, Juan Ignacio García Garzón, Inma Garín, Belén Ginart, Andreu Gomila, Vanessa Graell, María Güell, Pablo Ley, Rubén Lombarte, César López Rosell, Francesc Massip, Josep Maria Mestres Quadreny, Eduard Molner, Marta Monedero, Juan Carlos Olivares, Ramon Oliver, Marcos Ordóñez, P. M. H., Aída Pallarès, Liz Perales, Gonzalo Pérez de Olaguer, Roberto Pomi, Marta Porter, Oriol Puig Taulé, María-José Ragué-Arias, Antoni Ribas Tur, Manuel Rivas, Núria Sàbat, Carlos Sala, Laura Serra, José Carlos Sorribes, Andreu Sotorra, Javier Vallejo y Juan Pedro Yániz, tomadas en conjunto o por separado, vienen a constituir un fundamento teórico a tener en cuenta. Además de todos estos testimonios de la prensa escrita y digital, es preciso hacer mención, como fuentes valiosísimas, a las entrevistas a Xavier Albertí y Paco Zarzoso que realizamos ad hoc para este trabajo y que incluimos en los anexos. Sus aportaciones han contribuido enormemente a iluminar algunas facetas y claves del universo de Lluïsa Cunillé, tales como su gran oficio dramaturgico, la variedad de sus registros y su preocupación ética.

4. PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO DE LLUÏSA CUNILLÉ

Tras señalar las obras y aportaciones teóricas que nos han resultado fundamentales para construir esta investigación, trazaremos una semblanza de la autora, sin ahondar en su trayectoria biográfica pero sí contemplándola desde el punto de vista de su evolución dramaturgica y desde la imagen (no) proyectada sobre los medios de comunicación.

4.1. LLUÏSA CUNILLÉ EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS DRAMATURGIAS

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 rehuendo las coordenadas espacio-temporales y sociales, por una aspiración de universalidad, de acuerdo con una 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).

María José Ragué-Arias (1999: 207) señala que, a partir de los 80, disminuye la militancia y aumenta el deseo de renovación de la escritura dramática. Eduardo 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:

- a) la dramaturgia de revisión histórica (*El retratista* o *Uhhh!*, de Gerard Gázquez);
- b) 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);

- c) 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 *L'aniversari*, de Lluïsa Cunillé; el paso de tiempo, en *Elisa*, de Manuel Molins; los recuerdos, en *Suite*, de Carles Batlle);
- d) 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 (2002: 40), y conecta con las propuestas de algunos grandes nombres de la escena internacional, 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: 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, una 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 (Santamaria, 2003: 58).

En el momento actual hay una proliferación de estilos y tendencias, y coexisten varias generaciones. Eduardo Pérez-Rasilla (2012: en línea) considera que la dramaturgia emergente del siglo XXI es comprometida, audaz y teatralmente sólida, así como heredera directa de las sucesivas corrientes renovadoras y vanguardistas que han ido desarrollándose a lo largo de las últimas décadas. Circunscribiéndonos al ámbito catalán, el momento actual, de profunda crisis económica y cultural, se caracteriza por la proliferación de espectáculos de pequeño formato y la dinamización del *off-off* barcelonés. Mercè Saumell (2012: en línea) señala que algunas entidades, salas, premios y ciclos han promocionado a toda una serie de dramaturgos —Pau Miró, Marc Rosich, Guillem Clua, Pere Riera, Helena Tornero, Esteve Soler, Victoria Szpunberg, Jordi Casanovas, Marta Buchaca y Cristina Clemente, entre otros muchos— que han visto estrenados sus textos con gran rapidez. A nivel dramático predomina en estas jóvenes generaciones una acusada tendencia a la renovación formal del texto y a la elección de unos motivos temáticos con que vehicular un discurso crítico y a menudo desencantado. El teatro de Lluïsa Cunillé, desde sus apuestas más sustractivas a las más hibridadas y políticamente comprometidas, constituye, sin duda, uno de los mayores referentes para los nuevos dramaturgos.

4.2. PERFIL BIOGRÁFICO

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 Maria 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. Foto: EFE

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 viatjato de la meticulosa articulació del silenci a obsesives 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 más 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 Institució de les Lletres Catalanes (1996), el Premio Ciutat d'Alcoi (1998), el Premio de la Crítica de Barcelona (1994; 2000; 2007; 2008), el Premio Ciutat de Barcelona de las Artes Escénicas (2004), Premio Butaca (2004), 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: no solo volvió a ganar el Premio Born de Teatro por *El temps* —lo había obtenido ya en 1999 por *L'aniversari*—, sino que le fue otorgado, por el Ministerio de Cultura, el Premio Nacional de Literatura Dramática. También ha obtenido reconocimiento fuera de las fronteras españolas, con estrenos en Buenos Aires, Londres, Edimburgo, Pisa o París. Muy recientemente, en diciembre de 2014, ha sido galardonada con el Premi Frederic Roda de Teatre por *Boira*.

En 1995 Lluïsa Cunillé fundó, junto al dramaturgo, actor y director valenciano Paco Zarzoso y la actriz y directora valenciana Lola López, la compañía 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.

Xavier 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, que compara a Lluïsa Cunillé con un personaje de un cuadro de Edward Hopper, y después con un pianista del este, asegura que, a pesar del aura de misterio que la acompaña, 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» (Albertí, 2008a: 9). En otra parte, el director comenta:

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, 1996b: 25). Sharon G. 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 solo aparente, pues busca su interlocutor al otro lado de la escena.

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 apunta Paco Zarzoso en la entrevista que le hicimos para este trabajo, cuando se refiere a las múltiples regiones que conforman el universo —multiforme pero profundamente coherente— de la autora (Anexo 2.7). Su obra delata una minuciosa observación del mundo en que vivimos. Sus *leitmotifs*, numerosos y raramente banales, proporcionan imágenes de fascinante fuerza poética.

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 1.6): «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». En cambio, en la segunda parte de su producción, que se inicia con *Aquel aire infinito*, Lluïsa Cunillé empieza a explotar el ámbito del personaje a partir de estrategias más centradas en la palabra que en el silencio (Anexo 1.6).

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 *PPP*, *El dúo de la africana*, *Assajant Pitarra*, *La corte del faraón*, etc. En otras ocasiones Cunillé reelabora materiales de otras fuentes literarias: *Más extraño que el paraíso*, *Troilus i Cressida*, *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).

Veremos, a lo largo de este trabajo, cuántas y cuán variadas influencias y reflejos, más allá de Beckett y de Pinter, inciden en su teatro. Cunillé homenajeará a Ionesco —*La cantant calba al Mc Donald's*— y a Ibsen —*Patos salvajes*— directamente, e indirectamente a Koltès, Bernhard, a Valle-Inclán, a Mihura, etc. Recuperará el género de la zarzuela y la revista, incorporará a sus piezas los géneros chico e ínfimo, experimentará con diálogos músico-verbales, etc., y todo ello dejando siempre su particular impronta y siendo fiel a su imaginario y compromiso ético.

4.3. EL TEATRO DE LOS AÑOS NOVENTA: ESA MÚSICA ÍNTIMA⁸

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 más de 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 (2002: 142) afirma que con esta obra la autora «funda una teatralidad elusiva y enigmática. Hi ha una mancança fonamental que relativitza i suspèn el sentit i fa imposible l'inequívoc, el que és transparent, explícit, el que és obvi. A partir d'aquesta omissió, 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 (1999: 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 taller de licenciatura del Institut del Teatre de Barcelona, en el Aula de Teatre de la

⁸ En este subapartado incluimos la fecha y lugar de estreno de cada una de las obras de Lluïsa Cunillé que han sido llevadas a las tablas en los años noventa del siglo XX, así como hacemos constar, en la mayoría de casos, su permanencia en cartel y algunos de los montajes sucesivos más remarcables. 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. Véase, en el subapartado 4.5, la lista de obras estrenadas, publicaciones de la autora y galardones obtenidos.

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. Solo 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, 1996b: 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 solo de soledad» (Ragué-Arias, 2000: 224), *La 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, 1999: 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 Atelier Moma de Valencia por la compañía Hongaresa de Teatre el 15 de diciembre de 1995; 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 (2002: 140-141) habla en el prólogo a esta obra de una «poética de la sustracción» en el teatro de Cunillé, que «opera precisamente por atenuación, por eliminación, por omisión». 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.

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 esta, 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 solo puede ser efímera» (Ragué-Arias, 2000: 226).

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.

El 17 de diciembre de 1997 fue estrenada en la Sala Moratín de Valencia, a cargo de la compañía 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 aconsegueix 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».

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 (1996: 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 juego [...] prolonga en otra dimensión el vínculo roto, transforma el fin en un eterno principio. La áspera realidad y el inaccesible misterio no son negados ni abolidos: quedan simplemente velados por esa epifanía del pensamiento mágico» (Sanchis Sinisterra, 2002: 143). 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 desgranar monólogos en mitad de la noche.

L'afèr (El asunto) fue estrenada en la Casa de la Cultura de Alcoy —en el marco del Festival de Alcoy—, el 20 de mayo de 1999, por la compañía 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.

4.4. LA EXPLORACIÓN DE NUEVOS CAMINOS EN EL SIGLO XXI⁹

Del 13 de febrero al 2 de abril del año 2000 se llevó a escena *Passatge Gutenberg*, dirigida por Xavier Albertí (Companyia TeatredeText) 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.

⁹ En este subapartado, como en el anterior, incluimos la fecha y lugar de estreno de cada una de las obras de Lluïsa Cunillé que han sido llevadas a las tablas —en este caso a partir del año 2000—, así como hacemos constar, en la mayoría de casos, su permanencia en cartel y algunos de los montajes sucesivos más remarcables. 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. Después, en el apartado 4.5, incluiremos una lista de obras estrenadas, publicaciones de la autora y galardones obtenidos.

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. Francesc Massip (2004: 47) señala que sobre todo con *El gat negre* Cunillé empieza una tendencia más diáfana en su trayectoria, liberando a los personajes y sus actos del hermetismo en que solían vivir inmersos, para hacerlos más reconocibles al espectador. Es el caso de la mayoría de obras de esta primera década del siglo XXI.

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 Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto por la Companyia Hongaresa de Teatre el 22 de febrero de 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 i 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 el 30 de enero de 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.

Il·lusionistes fue estrenada en la Sala Matilde Salvador de Valencia por la compañía 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.

Barcelona, mapa d'ombres 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).

Conozca usted el mundo —que recrea algunas de las constantes de Cunillé, como el encuentro de desconocidos en un lugar de paso o no-lugar, en este caso un albergue, o como la pulsión nómada— se estrenó el 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.

PPP, 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.

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 sàinet 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 sàinet decimonònic, segurament el teatre espanyol seria diferent».

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 Àlex Gutiérrez, 2007: 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 fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 13 de diciembre de 2007. 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. 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. 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 álter 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, 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 abría al morir Franco. Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí sirven la primera entrega, según Joan-

Anton 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 Begoña 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.

2011 fue también el año de los encargos en el extranjero. Lluïsa Cunillé estrenó una pieza breve *Confessions*, para un proyecto en la Schaubühne de Berlín, los días 10, 11 y 12 de marzo, y otra minipieza titulada *La vergonya*, creada a propósito para el Festival Quartieri dell'Arti y estrenada en Viterbo el 30 de septiembre.

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.

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.

Del 3 al 5 de septiembre de 2013 pudo verse en el Teatre Nacional de Catalunya el espectáculo colectivo *Taxi... al TNC!*, una fiesta escénica de inicio de temporada que apostó por la revisión del género de la revista. Esa misma temporada en el TNC, del 14 de mayo al 8 de junio, se llevaría a escena el espectáculo colectivo *Fronteres*, para el que Lluïsa Cunillé escribió la pieza *Geografia*, una reflexión sobre la corrupción de nuestra sociedad. La segunda temporada de Xavier Albertí como director escénico del TNC se inauguró con el espectáculo musical *Per començar, sarsuela!* (2014), creado con la voluntad de rescatar del olvido algunas piezas emblemáticas de la zarzuela catalana; en la dramaturgia de este espectáculo participó también Lluïsa Cunillé, junto a otros autores.

El 16 de enero de 2015 se estrenó *Serenata para un país sin serenos* (2015) en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto, y se llevó, del 21 al 31 de enero de ese mismo año a La Seca Espai Brossa de Barcelona. Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso, esta pieza experimenta formalmente con el diálogo entre palabra y música — algunos personajes son asumidos por la melodía de un violonchelo en escena— y, en la línea de las últimas creaciones de Lluïsa Cunillé, denuncia aspectos de la corrupción empresarial y política. El 2 de julio de 2015 se estrenó en el TNC su última obra hasta la fecha, *El carrer Franklin*, donde se aborda, en clave de farsa, la problemática de la crisis actual, focalizada en las cuestiones del paro endémico y los desahucios.

4.5. CORPUS TEATRAL DE LLUÏSA CUNILLÉ

4.5.1. Obras publicadas

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

Rodeo (1992). Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Otra edición en: *Rodeo; Libración* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1994, 5-52).

Berna (1994). *Home Perplex. Berna. Patates. La trobada*, Raimon Àvila, Lluïsa Cunillé, Francesc Pereira y Josep Pere Peyró, 75-127. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona.

Jòquer (1994). *Escena* 10, 27-41.

Accident (1996). Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona. Edición en castellano: *Accidente* (1996), *Escena* 27, 27-41.

- La festa* (1996). En *Diàlegs 1*, Raimon Gomis y Lluïsa Cunillé, 77-132. 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. Otra edición en: *Rodeo; Libración* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1994, 53-91).
- Privado* (1997). *Escena 37*, 27-41. Otra edición: *Privado* (2001) (Madrid: Novalibro.com [formato electrónico]).
- 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). En *Paula.doc. El instante*, Nora Adriana Rodríguez y Lluïsa Cunillé, 109-168. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Passatge Gutenberg* (1999). Lleida: Pagès Editors.
- La venda* (1999). Tarragona: Arola Editors.
- L'aniversari* (2000). Tarragona: Arola Editors. Edición en castellano: *El aniversario* (2000), *Primer Acto* 284, 45-61.
- Vacants* (2000). Valencia: Editorial Tres i Quatre.
- El gat negre* (2001). Lleida: Pagès Editors.
- La cita* (2001). Madrid: Novalibro.com [formato electrónico].
- Una tarda* (2001). Valencia: *Art Teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas* 15, 29-33.
- El empleo* (2002). En *Ni Ariadnas ni Penélopes: quince escritoras españolas para el siglo veintiuno*, Carmen Estévez (ed.), 159-201. Madrid: Castalia.
- Barcelona, mapa d'ombres* (2004). En *Barcelona, mapa d'ombres; Plou a Barcelona*, Lluïsa Cunillé y Pau Miró, 7-66. Barcelona: RE&MA. Edición en castellano: *Barcelona, mapa de sombras*, en *Primer acto: cuadernos de investigación teatral* 314 (2006), 31-59. Otra edición, también en castellano, en Ediciones y Publicaciones Autor (Madrid, 2007).
- Estación* (2004). Valencia: *Art Teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas* 19, 25-27.
- La cantant calba al McDonald's* (2006). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. Otra edición, en línea y en castellano: <http://www.dramavirtual.com/2013/10/la-cantante-calva-en-el-mcdonalds-de.html?q=cunill%C3%A9>.

Après moi, le déluge [edición bilingüe en catalán y castellano] (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. Otra edición, en castellano, en *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.) (Madrid: Castalia, 2011, 185-247).

Assajant Pitarra (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. Autoría compartida con Xavier Albertí.

El dúo de la Africana (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. Autoría compartida con Xavier Albertí.

Deu peces (2008). Barcelona: Edicions 62. Incluye piezas anteriormente publicadas (*La cita, Barcelona, mapa d'ombres y Après moi, le déluge*) y otras hasta ese momento inéditas (*Cel, Atlàntida, L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes, Et diré sempre la veritat, Il·lusionistes, Occisió y La nit*).

El bordell / El burdel [edición bilingüe en catalán y castellano] (2008). Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

Aquel aire infinito (2009). Ciudad Real: Ñaque.

Ilusionistas (2009). *La Ratonera* 26, 69-95.

El temps (2011). Tarragona: Arola Editors.

El alma se serena: drama cósmico valenciano (2012). Valencia: Media Vaca. Autoría compartida con Paco Zarzoso.

Geografia (2014). En *Fronteres*, Rafael Spregelburd, Falk Richter y Lluïsa Cunillé, 71-92. Tarragona: Arola Editors.

El carrer Franklin (2015). Tarragona: Arola Editors.

4.5.2. Traducciones de sus obras¹⁰

Libration [Libración] (1994). London: Aurora Metro Publications. Traducción al inglés de Lola López Ruiz.

Accident [Accidente] (1999). En *Dramaturges catalanes des années 1990*, Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Beth Escudé, Ángeles Muñoz Crego e Isabelle Bres. Paris, Éditions de l'Amandier, 1999. Traducción de Ángeles Muñoz e Isabelle Bres.

¹⁰ Consignamos aquí las traducciones de cuya publicación tenemos noticia. Existen además traducciones de sus obras a otras lenguas, si bien no nos consta que estén publicadas. La información relativa a las traducciones existentes de obras de Lluïsa Cunillé puede consultarse en la página web *Catalandrama* —<http://www.catalandrama.cat/cataleg-teatre?autor=cunille-lluïsa>—, donde puede solicitarse además el acceso a estas traducciones.

Roundabout [Rodeo] (1999). London: Nick Hern Books. Traducción al inglés de Oscar Ceballos y Mary Peate.

The Meeting [La cita] (2000). London: Methuen Drama. Traducción al inglés de John London.

Rodéo [Rodeo] (2004). Toulouse: Presses universitaires du Mirail-Toulouse. Traducción de Christine Gagnieux.

The Sale [La venta] (2008). Cardigan, UK: Parthian Books. Traducción al inglés de Laura McGloughlin.

Barcelona, map of shadows [Barcelona, mapa de sombras] (2008). New York: Martin E. Segal Theatre Centre Publications. Traducción de Marion Peter Holt.

Po mnie choćby potop [Après moi, le déluge] (2009). Kraków: Panga Pank. Traducción al polaco de Anna Sawicka.

Barcelona, paysage d'ombres [Barcelona, mapa de sombras] (2011). Paris: Éditions de l'Amandier. Traducción al francés de Laurent Gallardo.

Ta pesem brez konca [Aquel aire infinito] (2014). Maribor: Festival Borštnikovo srečanje, SNG: Študentska založba Litera. Traducción al esloveno de Maja Šabec.

4.5.3. Estrenos¹¹

Rodeo (1992). Mercat de les Flors de Barcelona. 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 de Barcelona. 27 de noviembre.

Intemperie (1995). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Atelier Moma de Valencia. 15 de diciembre.

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

¹¹ 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.

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

Vacantes (1997). Sala Moratín de Valencia. 17 de diciembre.

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). Teatre Nacional de Catalunya. 19 de octubre.

L'afer / El asunto (1999). Casa de la Cultura de Alcoy. Festival de Alcoy. 20 de mayo.

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 Beckett de Barcelona. 6 de junio.

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

Más extraño que el paraíso (2001). Convent dels Àngels. Festival d'Estiu Grec 01. 16 de julio.

Húngaros (2002). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto. 22 de febrero.

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). Centro Cultural La Almozara de Zaragoza. 29 de septiembre.

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. 30 de enero.

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.

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 de Barcelona. 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 Serafí 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. 17 de diciembre.

Dictadura I (2010). Pieza escrita en colaboración con Xavier Albertí dentro del espectáculo colectivo *Dictadura-Transició-Democràcia*. 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.

Taxi... al TNC! (2013). Teatre Nacional de Catalunya. 3 de octubre.

Geografia (2014). Pieza perteneciente al espectáculo colectivo *Fronteres*. Teatre Nacional de Catalunya. 14 de mayo.

Per començar, sarsuela! (2014). Teatre Nacional de Catalunya. 2 de octubre.

Serenata para un país sin serenos (2015). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. La Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto. 16 de enero.

El carrer Franklin (2015). Teatre Nacional de Catalunya. 2 de julio.

4.5.4. Estrenos en el extranjero¹²

Libration [*Libración*] (1996). Covent Garden Theatre de Londres. Dirección de Benjamin Till.

Rodeo (1997). Teatro Celcic de Buenos Aires. Dirección de Carlos Ianni.

La testimone (1999). Texto para danza. Pisa. Compañía Nadir (Caterina & Carlota Sagna).

The Meeting [*La cita*] (1999). Traverse Theatre de Edimburgo. Dirección de Xavier Albertí.

L'affare (2001). Teatro Libero de Palermo. Dirección de Beno Mazzone.

Après moi, le déluge (2010). Atelier Théâtre Jean Vilar de Louvain-La Neuve. Dirección de Pietro Pizzuti.

Confessions (2011). Schaubühne de Berlín. Dirección de Jan-Christoph Gockel.

La vergogna (2011). Convento de Santa Caterina de Viterbo. Dirección de Marco Belocchi.

Accidente (2011). Sede de San Telmo del Centro Cultural de España en Buenos Aires. Ciclo de Teatro Semimontado de Dramaturgas Españolas SCRIPTUM EST. Dirección de Marc Fleta.

Après moi, le déluge (2012). Théâtre de Quat'Sous de Quebec. Dirección de Claude Poissant.

Nacht mir die Sintflut [*Après moi, le déluge*] (2012). Theatre des Stadt de Aalen (Alemania). Dirección de Jürgen Bosse.

Quell'aria infinita (2012). Roma. Dirección de Alessio Pizzeh.

La cantante calva en el Mc Donald's (2014). Centro Cultural Casa La Besana de Saltillo (México). Compañía Luz del Norte. Dirección de Mabel Garza Blackaller.

Conozca usted el mundo (2014). Sala ElKafka de Buenos Aires. Dirección de Damián Autorino.

¹² En este listado, nos limitamos a consignar brevemente el año y el lugar de estreno de cada obra, así como la compañía y/o director escénico. La fuente de información ha sido la propia autora, si bien ella misma admite que no tiene constancia de absolutamente todas las puestas en escena de su obra en el extranjero. No tenemos en cuenta aquí las giras de la compañía Hongaresa de Teatre por Hispanoamérica.

4.5.5. Guiones para películas y cortos

Febrer (2004). Película dirigida por Silvia Quer.

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

4.5.6. Galardones

Rodeo. Premio Calderón de la Barca 1991.

Berna. Accésit al Premi Ignasi Iglésias 1991.

Libración. Premio de la Crítica de Barcelona 1994.

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 de las Artes Escénicas al Mejor Autor Teatral en Castellano 2007.

La cantant calva al Mc Donald's. Premio Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya 2007.

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

El dúo de la Africana. Premio Butaca 2007. Premio de la Crítica de Barcelona al mejor musical 2007.

Aquel aire infinito. Premio Nacional de Literatura Dramática 2010.

El temps. Premio Born de Teatre 2010.

Boira. Premio Frederic Roda de textos teatrales 2014.

5. CONSTANTES DEL TEATRO DE LLUÏSA CUNILLÉ

Tras la delimitación del corpus, pasamos a analizar algunos de los más aspectos relevantes del teatro de Lluïsa Cunillé. Así, partimos de la etiqueta «teatralidad menor», que José Sanchis Sinisterra utiliza para hablar de la tendencia dramática en que se inscribe esta autora, y que tiene que ver con lo que hemos llamado sepelio de la espectacularidad, esto es, prevalencia de la intimidad y del minimalismo escénico. También partimos de algunas influencias evidentes en su producción; así, tratamos de rastrear la huella de Samuel Beckett y Harold Pinter, pero también de Thomas Bernhard y Bernard-Marie Koltès, entre otros muchos. Tras referirnos a la singularidad de los títulos que elige para sus piezas, y a algunas recurrencias o constantes en sus argumentos y temas, analizaremos el tipo de personajes que aparecen en sus obras y cómo han ido evolucionando al cabo de los años. Nos ocuparemos asimismo de la dialéctica entre palabra y silencio, así como del particular empleo de la música y el sonido en sus espectáculos. El tratamiento de las categorías de tiempo y espacio, merecen un par de apartados, a los que sigue un inventario de objetos escénicos y acciones recurrentes en el teatro de Lluïsa Cunillé y definitorios de su poética.

5.1. UNA TEATRALIDAD MENOR O EL SEPELIO DE LA ESPECTACULARIDAD

José Sanchis Sinisterra (2002: 244) habla de tendencia reductiva o sustractiva para referirse a aquella tendencia teatral a la reducción, despojamiento o empobrecimiento de los recursos y medios. La teatralidad que él llama menor se caracteriza por la concentración temática, la contracción de la fábula, la mutilación de los personajes, la condensación de la palabra dramática, la atenuación de lo explícito, la contención expresiva del actor, la reducción del lugar teatral y la descuantificación de la noción de público. Acerca de las primeras obras de Lluïsa Cunillé, las de los años noventa, dice José Sanchis Sinisterra:

Desde la oclusión casi total del referente y/o del contexto situacional, que vuelve francamente crípticos algunos textos —pero no por ello carentes de humor, de lirismo, de dramaticidad, de intriga...—, hasta la renuncia a desvelar, en otros, los antecedentes o la motivación de los personajes, la conexión entre las diversas escenas que constituyen una obra, el grado de realidad de una situación, el destinatario de la palabra, la veracidad de una información o de una confesión y sobre todo la naturaleza de los vínculos

afectivos y la intensidad subterránea de las emociones y sentimientos, su producción realiza una sutil e implacable exploración de los límites de la opacidad. Ello sin hablar de la renuncia a lo espectacular ni de la extremada economía dramaturgica que caracterizan asimismo su poética «sustractiva» (Sanchis Sinisterra, 2002: 142).

María José Ragué-Arias (2011: 9) considera que las características textuales de una larga primera etapa en la producción de Lluïsa Cunillé son «una estructura fragmentada, unos espacios indeterminados, un tiempo intemporal, un subtexto de mayor riqueza que el texto», y cifra en el anonimato, la soledad y la imposible búsqueda de la identidad los temas y los tópicos de su teatro. En definitiva: tiempo abstracto, lugar indefinido, lenguaje lleno de ambigüedad y un cierto sentido de la magia.

El término «poética de la sustracción» define bien las primeras obras de Lluïsa Cunillé, pero en los primeros años del siglo XXI esta etiqueta se revela insuficiente para abarcar una producción tan diversa y heterogénea como la suya. Cunillé se abre, a lo largo del primer quindenio del siglo XXI, a la experimentación formal y genérica. Como dice Joan-Anton Benach (2005a: 59), «Desde *Rodeo* (1992), la trayectoria de la autora dibuja una gráfica en forma de dientes de sierra, con peldaños ascendentes». A pesar de ello, bajo una estética ampliada y diversificada subyace una actitud ética irreductible que rechaza los postulados de la sociedad del espectáculo y se niega a ser cómplice de la alienación del espectador en provecho del objeto contemplado.

Guy Debord (1992: 26) define el espectáculo como el discurso ininterrumpido o el monólogo elogioso que el orden presente mantiene sobre sí mismo; también como el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. Contra esta sociedad del espectáculo, y con la exigencia implícita de no sucumbir al autocomplaciente discurso hegemónico, el teatro de Lluïsa Cunillé busca una reflexión derivada de un proceso receptor que no sea mera contemplación; de este modo escatima datos e informaciones, sumiendo así a personajes y situaciones en una atmósfera misteriosa que demanda del espectador la compleción del sentido. Apunta Debord (1992: 31) que cuanto más se reconoce en las imágenes dominantes, menos comprende el espectador su propia existencia y su propio deseo; acaso por eso Lluïsa Cunillé opera a menudo por omisión o minimización del referente. Señala Jacques Rancière en *El espectador emancipado* que la vía que propone Bertolt Brecht para arrancar al espectador de su pasividad y del «embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con

los personajes de la escena», es preciso mostrarle «un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido» (Rancière, 2010: 11). Esto es, un tipo de creación que obliga a tomar distancia y afinar la mirada. También el teatro de Lluïsa Cunillé emplea estrategias de distanciamiento o de opacidad, apelando con ello al receptor implícito, concepto cercano al de lector modelo que, previsto por el texto, es capaz de cooperar a la actualización textual (Eco, 1985: 71). No olvidemos que Cunillé se formó con Sanchis Sinisterra, que elaboró toda una «dramaturgia de la recepción», inscribiendo de manera consciente la actividad del receptor dentro del sistema o relación escena-sala. Por otra parte, Fabrice Corrons ve en la ausencia deliberada de discurso crítico por parte de la autora —Lluïsa Cunillé jamás hace declaraciones o comentarios sobre sus obras— una voluntad de dejar al receptor la entera libertad —y responsabilidad— de la interpretación: «Par cette attitude, Cunillé situe indirectement le récepteur implicite au coeur même de son travail» (Corrons, 2009: 148).

Como dice Xavier Albertí (2000: 41), el de Cunillé es «un teatro que permite identificaciones inidentificables y distanciamientos subyugados. Un teatro, en definitiva, donde las armas de la sensibilidad del receptor deben estar bien afiladas». La recepción del espectador, sobre todo ante las primeras obras de Cunillé, 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 evoquen 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».

5.2. AMIGOS, CONOCIDOS Y SALUDADOS

La importancia de haber tenido a José Sanchis Sinisterra como mentor la explica Paco Zarzoso en una entrevista con Liz Perales:

Haber conocido a Sanchis y haber asistido a sus seminarios me ha dado el privilegio de tener un tío en América que al regresar del largo viaje te anima a vivir la aventura de cruzar en un velero de doce pies el océano teatral. A veces he sospechado que alguno de los que han criticado los efectos secundarios de clonación de sus talleres en el fondo, en vez de un tío en América, se tienen que conformar con un padrastro que los tiene castigados a no salir de casa (Perales, 2001: en línea).

El propio Sanchis Sinisterra, dentro de su concepción del teatro fronterizo, se sitúa en la línea de autores como Franz Kafka y Samuel Beckett, de los cuales es deudora asimismo la primera dramaturgia de Lluïsa Cunillé. Kafkiana es la manera no enfática que tiene Lluïsa Cunillé de tratar lo fantástico, es decir, como una irrupción en lo real que llega sin clarines de aviso, o, como dice Sanchis Sinisterra (2002: 107), «sin distorsionar la aparente naturalidad del estilo»; también la indeterminación cronológica y presentizada, esto es, desconectada de pasado y futuro, y un cierto simbolismo residual, «refractario a cualquier interpretación unívoca por su naturaleza intencionalmente asistemática, intrascendente e irónica» (Sanchis Sinisterra, 2002: 108). De Beckett —al que George E. Wellwarth (1974: 72) define como el profeta de la negación y la esterilidad, porque sus obras son paradigma de la estasis— Cunillé hereda una cierta opacidad significativa, la adhesión al enigma, que va remitiendo, a medida que su producción se hace más copiosa, en un viaje hacia la transparencia. Asimismo sus obras tienen mucho del teatro de Harold Pinter, que muestra la falsedad

del lenguaje —«la gran aportación de [...] Pinter es la recuperación de la palabra dramática, que es una palabra falaz, una palabra insuficiente, una palabra mentirosa, y por eso mismo permite que el espectador desconfíe de la palabra y escuche detrás de la palabra, su sombra» (Sanchis Sinisterra citado por Bercebal, 1999: 100)— y dispone los silencios con precisión de metrónomo, confiriéndole al diálogo, además de un particular ritmo, un énfasis en los contenidos omitidos. En las pausas que entrecortan sus diálogos, más que en las palabras, radica el sentido de lo que ocurre en escena: «No en lo que los personajes se dicen, sino en lo que se hacen desde ese lado oscuro del lenguaje que es el silencio» (Sanchis Sinisterra, 2002: 131).

Se da, pues, en el teatro de Cunillé, una ampliación de la noción de realismo, con la vocación de acoger y mostrar esa zona oscura, enigmática e inexpresable de la vida y las relaciones humanas, «esa zona oscura como sustancia constituyente de mundos poéticos paralelos a nuestra comfortable imagen de la realidad» (Sanchis Sinisterra, 2002: 133). 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, la incapacidad o la impotencia. Una exploración de los límites de la opacidad. Una poética de la sustracción. Se trata de un teatro que opera por atenuación y omisión. Más que penetrar o hender la realidad, la rodea. Como dice Trinidad 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.

Pero éstos no son, ni mucho menos, los únicos referentes. Hay que pensar que, tal como señala Xavier Puchades (2002: en línea), Beckett y Pinter son referentes inevitables de los seminarios de la Sala Beckett y conforman la intertextualidad originaria de la autora. Apunta Xavier Albertí que «La Lluïsa és una lectora i una espectadora professional, és una persona que coneix molt bé el teatre del passat i el del nostre temps, i que sap perfectament el que fa en cada moment. Tot això sense perdre aquesta connexió amb el seu propi món poètic» (VV. AA., 2005: 61). De hecho, afirma el propio Albertí (2008c: 9) que Lluïsa siempre prefirió a Chejov e Ibsen, antes que a Beckett y a Pinter. Afines a Chejov son los monólogos ensimismados de algunos de sus personajes, sobre todo de aquellos que protagonizan las piezas producidas por

la Hongaresa de Teatre. Por otra parte, *El pato salvaje* de Henrik Ibsen fue punto de partida para la obra *Patos salvajes* (2011), coescrita con Paco Zarzoso y Lola López. Dentro del teatro del absurdo, la huella de Ionesco es perceptible en personajes como los de *Il·lusionistes* (2004) y *Conozca usted el mundo* (2005), que permiten ver la incongruencia entre la condición del ser humana y sus deseos, por no hablar de *La cantant calba al Mc Donald's* (2006), versión muy libre de *La cantatrice chauve* (1950) de Ionesco. En otro orden de cosas, el austríaco Thomas Bernhard, cuyo estilo da pie a la corriente llamada Teatro de la Nueva Subjetividad, también influye en algunas de las obras de Cunillé, aquellas, digamos, más logorreicas, como la última estrenada hasta la fecha, *Serenata para un país sin serenos* (2015), coescrita con Zarzoso. La influencia de Bernard-Marie Koltès puede rastrearse también en algunas obras de la autora, muy especialmente en los monólogos *Intempèrie* y *El vianant*, y también en *La nit*; en ellos detectamos una pulsión rapsódica de signo posmoderno, así como una detención de la acción y una suspensión temporal. Asimismo el absurdo de Mihura planea en algunas piezas, no solo en *El dúo de la Africana* sino también en *Il·lusionistes* y *Conozca usted el mundo*. Lo grotesco valleincliniano aflora, además de en los pasajes citados en *El dúo de la Africana* sino también en la atmósfera farsesca y la concepción esperpéntica de los personajes de *El bordell* y *El carrer Franklin*.

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 August Strindberg. Ello nos lleva, de la mano del simbolismo y abstracción de algunos espacios de Cunillé, a hablar del drama itinerante, un tipo de teatro mental en que el yo se pone en relación con el mundo. El recurso al drama itinerante o de estaciones tiene que ver con el arte de la desviación, que desnaturaliza y emancipa la dramaturgia moderna y contemporánea de lo concebido como habitual (Sarrazac, 2009: 55). En *La cita* los espacios por los que transita sucesivamente, como en una suerte de peregrinaje, el personaje del Hombre 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, un hombre tumbado en la cama se encuentra de golpe, sentada sobre una maleta, a una chica que lo ha confundido con otro; después 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; 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; en Estados Unidos, se deja timar por una mujer mayor en una calle de Harlem, duerme en una perrera, conversa con su padrastro en Wall Street, halla a su madre en un banco de una catedral y acude a un hospital de Chinatown.

Bertolt Brecht debe citarse por el efecto de distanciamiento, que permite la no identificación del espectador con la acción ni los personajes, esto es, su no participación emocional. Este modo de reproducir la realidad, en el que tienen cabida el simbolismo, la alegoría, la parábola, la estilización, el convencionalismo y la farsa, así como la introducción de elementos imaginativos, sobrenaturales u oníricos, despierta en el espectador asombro y extrañeza ante fenómenos aparentemente naturales, y propicia la adopción de una actitud crítica. Señala Barbero Reviejo (2005: 271-272) que parte de la obra de Lluïsa Cunillé desarrolla rasgos del teatro épico brechtiano, como el uso de secuencias cinematográficas o la fragmentación en cuadros narrativos autónomos. Cabe destacar los recursos brechtianos que afloran en aquella parte de su producción cocreada con Xavier Albertí, en que se pueden hallar experimentos con la coralidad y el montaje escénico. Además de coros y recitantes, tienen cabida en estos espectáculos interpelaciones al público, poemas y canciones, contrastes y parodias, citaciones, difuminación de la frontera entre actor y personaje, etc. Ambos creadores, priorizando la técnica del *collage* y una estética del montaje y de lo fragmentario, se han adentrado en el terreno de lo posdramático.

Su escritura dramática dialoga incesantemente con la tradición, en un trabajo de síntesis y reelaboración de formas dramáticas preexistentes. Su teatro se convierte, así, en una caja de resonancia. Pero, tal como nos advierte Puchades (2002: en línea), hay que tener en cuenta que los referentes de Lluïsa Cunillé, sus fuentes de inspiración, no proceden solo del teatro, sino que en la formación de su estilo y su vocación ético-estética han tenido que ver los libros de Raymond Carver, Robert Walser y Patrick Modiano; los cuadros de Edward Hopper y Pietr Mondrian; las películas de Eric Rohmer, Michelangelo Antonioni, Yasujirō Ozu, Carl Dreyer, Ingmar Bergman o Andrej Tarkovsky. Y eso por citar solo a los más evidentes o los más citados por la crítica. Fabrice Corrons aporta una lista más extensa de autores literarios:

Sa littérature de prédilection semble être en effet les auteurs, plutôt étrangers, de romans et d'essais de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et des deux premiers tiers du XX^{ème} siècle : dans le désordre chronologique, Robert Walser, Bruno Schulz, Wislawa Szymborska, Luis Rosales, Dino Buzzati, George Steiner, Virginia Woolf, Carmen Laforet, Franz Kafka, Dezsö Kosztolányi, Frida Kahlo, les correspondances entre Flaubert y Turguéniev (Corrons, 2009: 414).

Por supuesto, cabría incluir aquí a todos los creadores con cuya obra dialoga Cunillé, generalmente en colaboración con Albertí, en sus homenajes y *biografías* — Jaime Gil de Biedma, Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Pier Paolo Pasolini, Serafí Pitarra—, además de todos aquellos de los que toma fragmentos prestados: los ya citados Shakespeare, Ibsen, Ionesco, Mihura, Valle-Inclán, etc., pero también otros menos evidentes —Juan Boscán, Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Salinas, Àngel Guimerà, Salvador Espriu y un larguísimo e interminable etcétera—, de quienes espiga versos o pasajes. Ni qué decir tiene que la música tiene una gran importancia en su teatro; ello se hace particularmente evidente en sus versiones de piezas teatrales del género chico, zarzuela y opereta, pero también en la recuperación de materiales históricos de la edad de oro del Paralelo barcelonés, y de coplas y canciones populares. Lo que está claro es que su escritura dramática dialoga incesantemente con la tradición, y que en esta fascinante aventura la han acompañado y la acompañan amigos y cómplices —directores escénicos, dramaturgos, actores, escenógrafos, iluminadores, etc.— que han tenido mucho que ver en su evolución como autora y cuyos nombres no dejarán de aparecer a lo largo y ancho del presente estudio.

5.3. TÍTULOS Y TEMAS

Xavier Puchades, en su estudio de algunas constantes de la obra de Lluïsa Cunillé, dejó para el final la reflexión sobre los títulos de sus piezas. A su modo de ver, la suma de los títulos constituye el glosario fundamental del «diccionario del idioma que se habla en Cunillelandia», y añade que «Estas son las palabras clave que todo viajero por dicho país debería conocer» (Puchades, 2002: en línea). Se trata a menudo de palabras que tienen más de una sola entrada en el diccionario y cuyo valor para la comprensión de la obra resulta, por lo general, fácilmente descifrable. Puchades establecía una clasificación de los títulos de obras de Lluïsa Cunillé hasta el año 2002, atendiendo a las evocaciones que los mismos suscitaban: a) idea de movimiento: *Rodeo*, *Libración*, *Vianant*, *Viajeras*, *Húngaros*; b) delimitación de un espacio o

situación: *La festa, Intempèrie, Cel, Privado, Dedins, defora, La cita, Passatge Gutenberg* —cabe añadir, además, *Estación, Barcelona, mapa d'ombres, Saló Primavera, El bordell, Islàndia, Dinamarca y El carrer Franklin*; el título *Geografia* vendría a compendiar esta tendencia a la nominación espacial y a la descripción, más que de un mapa, de un territorio; por otra parte, *La vergonya* describe el sentimiento que domina al personaje principal, y *Boira* remite a un estado atmosférico que puede extrapolarse al plano histórico y moral—; 3) extensión de tiempo: *El instante, L'aniversari, La festa, Apocalipsi, La cita, Molt novembre* —es preciso citar asimismo *Una tarda y La nit*; el título *El temps* constituye por sí solo una prueba irrefutable de la importancia estructural y temática de la categoría temporal en el teatro de Cunillé—; 4) referencia al mundo laboral: *El empleo, L'afer, La venda, Dotze treballs*; 5) referencia a la diversión y al ocio: *La festa, L'aniversari, Húngaros, Viajeras* —cabría incluir también *Il·lusionistes*—; 6) connotaciones religiosas, míticas o telúricas: *Cel, Aigua, foc, terra i aire, Apocalipsi, Dotze treballs*; 7) referencias a lo azaroso e inesperado: *Jòquer y Accident*.

A nuestro modo de ver, cabría añadir por lo menos dos descriptores más. Por una parte, hay una gran cantidad de títulos que tienen como punto de partida una alusión metateatral o biográfica. Así, puede tratarse del título de una obra de otro creador —novelista, dramaturgo o libretista— que la dramaturgia de Cunillé reversiona, deconstruye, actualiza o sitúa en unas coordenadas distintas —*Troilus i Cressida, El pes de la palla, El pianista, El dúo de la Africana, La corte del Faraón*—; de una versión o paráfrasis de un título preexistente —*Más extraño que el paraíso, La cantant calba al Mc Donald's*—; o de una referencia al creador homenajeado a partir de la inclusión de su nombre en el título —*Assajant Pitarra*— o incluso de las iniciales de su nombre —*PPP*—.

Por otra parte, hay títulos que consisten en juegos de palabras —*Serenata para un país sin serenos*—, o constituyen guiños a expresiones que marcan una época —*El alma se serena* se inspira en una locución que se hacía en Televisión Española en los años sesenta para cerrar la emisión diaria: después del último programa, una voz grave decía «el alma se serena», y después se emitía música clásica—, consignas publicitarias —*Conozca usted el mundo* corresponde al título de una guía de viajes que un personaje de esta pieza teatral regala a otro de hábitos sedentarios y propensión a viajar leyendo o imaginando—, frases históricas —*Après moi, le déluge*, atribuida a Luis XV de Francia y pronunciada dos siglos más tarde por el dictador zaireño

Mobutu Sese Seko— o citas literarias —*Et diré sempre la veritat* corresponde a un verso de Salvador Espriu; *Aquel aire infinito* está tomado de un verso de Pedro Salinas— que están en relación con el sentido o la idea rectora de la obra.

Muchos de estos títulos contienen ya la clave temática o hermenéutica del texto en cuestión: *Il·lusionistes*, *La vergonya*, *El temps*, *Boira*, etc. En cualquier caso, el título de la pieza constituye a menudo el punto de partida, y por lo tanto está indefectiblemente unido a la carga semántica que de por sí tiene o que evoca en la autora, o incluso que esta le va suministrando en el proceso de escritura. Xavier Albertí (2000: 40) lo explica del siguiente modo: «Cuando pregunto a Lluïsa Cunillé por la marcha de alguna de sus nuevas obras —ella siempre las escribe de dos en dos, para descansar de una sobre la otra— suele contestarme con poco más que el título de la obra y la situación inicial»; el director confirma que la dramaturga no sabe de qué va su obra hasta que no está terminada del todo, hasta finalizar el proceso de escritura.

Explica José Sanchis Sinisterra (2002: 206) que la trama o argumento es solo un principio organizador de la temporalidad, destinado a cumplir una triple función: 1) mantener viva y despierta la receptividad del espectador; 2) crear un plano de participación escena-sala, esto es, establecer un espacio semiótico común en el que puedan darse fenómenos de comunicación e interacción imaginarios y/o reales; 3) incidir directa o indirectamente en el cuerpo social. Y aclara asimismo que estas funciones asumidas por la trama argumental pueden ser absorbidas por otros principios, mecanismos y maneras de investir, poblar y administrar la temporalidad escénica. En el caso de Lluïsa Cunillé, la fuerza dramática no recae tanto sobre el argumento cuanto sobre la atmósfera y el modo de relacionarse de los personajes en situaciones cotidianas pero enrarecidas. Afirma Marcos Ordóñez:

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 clave cotidiana e íntima. 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». Su teatro expresa el vacío, la incomunicación y 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:

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).

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. Marcos Ordóñez (1998: 43) sostiene que el tema de Cunillé es «la misteriosa inaprensabilidad de l'ànima, l'ambigüitat extrema de la percepció». El universo teatral de Lluïsa Cunillé, extraño e imprevisible, permite acceder a una realidad *otra*, a un tiempo decantado, a un espacio interior o de la memoria. En palabras de Paco Zarzoso:

Se trata de un país muy misterioso y que a la vez está muy cerca, lindando 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 2.7).

Además de esta gran preocupación ética que vertebra el teatro de Lluïsa Cunillé, es innegable la dimensión social —y política— que presentan sus obras, en particular las de los últimos años. La autora capta momentos, paisajes y vislumbres de la sociedad contemporánea, a menudo en diálogo con su pasado reciente, y pone de manifiesto sus deficiencias, casi siempre de modo subliminal y sin subrayados. Lluïsa Cunillé contribuye a explicar, a través de las formas de vida material y el mundo psíquico de sus personajes, las lógicas que orquestan las transformaciones del presente social e histórico. En un mundo en que predomina la negra noche —o la luz cegadora de los reflectores—, el teatro de Cunillé permite ver, como diría Georges Didi-Huberman (2012: 43), «el espacio —aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado— de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores». Es decir, permite una mirada distanciada e incisiva a nuestra realidad, y disemina, como puntos de luz, prácticas relacionales entre los personajes que les permite recortarse, sobre un fondo de oscuridad o de gris cemento, y apuntalarse sobre una experiencia privilegiada capaz de redimensionar una vida.

5.4. LOS PERSONAJES, NÁUFRAGOS RESISTENTES

No es nuestro propósito aquí hacer un análisis del personaje teatral —remitimos, para las consideraciones sobre los personajes y sus tipologías, a los valiosos trabajos de Roberto Abirached (1994) y José Luis Alonso de Santos (1998: 191-290; 2007: 113-137), así como al volumen, editado por Juan Antonio Hormigón y publicado por la Asociación de Directores de Escena, *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (2008)—, sino dar cuatro pinceladas acerca de la consistencia o envergadura dramática de los personajes de Lluïsa Cunillé como representantes del drama contemporáneo.

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).

La teatralidad menor de la que habla Sanchis Sinisterra (2002: 246) «acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo». Los personajes emergen en escena a partir, a menudo, de sus deficiencias —*Passatge Gutenberg, L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*— o frustraciones —*Il·lusionistes, Conozca usted el mundo, El alma se serena, El bordell*, etc.—. El cuestionamiento del sujeto emprendido por el pensamiento contemporáneo se traduce escénicamente en el tratamiento del personaje como residuo, como algo incompleto o apenas entrevisto. En este sentido, señala Trinidad Barbero Reviejo (2007: 126-133) que la dramaturgia de Cunillé presenta unos «sujetos escindidos, carentes de unidad, navíos escorados que difícilmente encontrarán el refugio adecuado de su auténtica identidad [...] una serie de seres anodinos que como en un cuadro de Hopper sugiere una infrarrealidad, un universo inaprensible de seres solitarios».

Carla Matteini (2000: 38) destaca el hecho de que en muchas obras de Lluïsa Cunillé los personajes no tienen nombre, tan solo género; sí están dotados, en cambio, de coherencia psicológica y verosimilitud. También Suzanne Hartwig (2007: 202) repara en ello: los personajes no tienen nombre propio, «como si la ausencia de una identidad particular anunciara ya la ausencia de un conflicto dramático». 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 ellos 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.

Trinidad Barbero Reviejo (2007: 126), refiriéndose fundamentalmente a los personajes de la primera etapa creativa de Cunillé, considera que las criaturas de este universo dramático «emergen como símbolo del desamparo, de la soledad que les envuelve como una capa de bruma, del temor que les angustia, tal vez, en el fondo, el sentido de *tánatos* o fuerza destructiva que les dirige de manera inevitable hacia la muerte, el último alivio hacia la tensión de vivir». Muchos intentan rescatar pequeños fragmentos de una cotidianidad sin principio ni fin. Paradigmáticos de este tipo de personajes de la primera parte de la producción son el hombre y la mujer de *Vacantes*,

que solo aciertan a esbozar diálogos banales como un simulacro de interacción, o la mujer que en *La venda* quiere que los otros le cuenten su vida y grabar en un magnetófono sus proyectos de futuro. 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. En el mismo sentido señala Juana Escabias (2010: 18) que se trata de «seres cotidianos, extraídos de modo ex profeso de la realidad que nos circunda y en la que todos reconocemos el hastío, la soledad, la incomunicación, la necesidad de buscar excusas para comunicarse con los demás, la imposibilidad de llegar al prójimo». Estos primeros personajes de Lluïsa Cunillé se parecen a los de Pinter en la medida en que resultan tan elusivos, reticentes y poco disponibles como las personas de carne y hueso en la situación tipo de dos desconocidos que se aproximan paulatinamente para distanciarse y separarse después. El propio Pinter declaraba que él no sabía gran cosas sobre sus personajes, en el sentido de que nada de lo que éstos puedan decir o hacer tiene un significado unívoco o perfectamente explicable o revelador de su verdad (Sanchis Sinisterra, 2002: 132).

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 *Cunillelandia*, como de personajes fríos, que esconden... Es un concepto mucho más amplio» (Anexo 2.7). 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.

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. Todos experimentan la tragedia íntima de verse supeditados a su representación externa, social, aparental o fenoménica, pero acaban hallando siempre, en su interacción,

algún momento extremadamente fugaz en que se contemplan y se ven de verdad. Paco Zarzoso (Anexo 2.3) 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 lo que hace Lluïsa tiene mayor 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 2.3).

Apunta Xavier Albertí que la grandeza o el mérito de la autora ha consistido sobre todo en dinamitar, como han hecho otros autores contemporáneos, el control social de la emoción burguesa y de la estructura familiar, pero, en lugar de exacerbar las emociones, ha operado quirúrgicamente sobre la realidad:

La Lluïsa ha fet el mateix, des del seu punt de vista quirúrgic, però tallant per un lloc per on no han tallat els altres. A ella no li importen els grans esgarips, li importen molt més les mecàniques de consciència que determinen la creació de l'endurança del jo. Això és preciós, perquè ningú més s'ha atrevit a fer-ho, i ella ho ha fet amb un virtuosisme enorme: ha creat els veritables naufrags resistents de la nostra societat contemporània. I d'aquesta consciència de naufrags, ens n'ha anat ensenyant les petites emocions, per construir un dels catàlegs més preciosos i més rigorosos dels nostres conciutadans. Hi ha poca gent que ens hagi ofert una carta de navegació sobre la nostra contemporaneïtat emocional tan precisa i tan perfecta com la Lluïsa, des del seu lloc d'operar quirúrgicament, que és diferent del lloc que han triat Koltès, Bernhard, Pinter, Belbel i altra gent (VV. AA., 2005: 63).

Los personajes, construidos en sus primeras obras desde la voluntad de operar a partir del silencio o lo omitido, evolucionaron en obras posteriores a través de una mayor locuacidad, preocupada por hallar la palabra exacta; de este modo, la dramaturga ha hecho crecer a sus personajes diversificando sus estrategias y sin banalizarlos con la repetición de modelos ya empleados y muy reconocibles: «El concepto de personatge teatral és un dels grans reptes de futur del teatre de la Lluïsa. Els seus personatges s'escapen de la funció de portaveu de la ideologia de l'autora; assumeixen posicions i mirades execrables a ulls de l'autora; exerceixen una violència inacceptable des de la quotidianitat vital de l'autora» (Albertí, 2008c: 11). El director sostiene que 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 1.6).

Hay personajes que según Puchades (2002: en línea) constituyen una revisión de la figura del *flâneur*, por cuanto deambulan por distintos espacios —así, en *Dedins, defora, La testimone* o *La cita*— y a los que Xavier Albertí considera más bien *personajes-caracol*, en el sentido de que llevan toda su vida y su equipaje encima (Anexo 1.9). Este tipo de personajes están muy claros en obras como *Viajeras, Conozca usted el mundo* o la inédita *Islàndia*, pero van más allá de la idea del viaje propiamente dicha. En palabras de Albertí, se trata de «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 [...]. Que puedes prescindir de casi todo, excepto de tu propio destino» (Anexo 1.9). En prácticamente todas sus piezas podríamos hallar un personaje —casi siempre femenino— que responda a esta idea: la profesora de francés de *Barcelona, mapa d'ombres*, la escritora de cartas de *Passatge Gutenberg*, la mujer que pasea perros en *Libración*, las dos mujeres de *Occisió*, la profesora de *Geografia*, la periodista de *Boira*, etc. A menudo, más que en tránsito, estos personajes poseídos por el «deseo de errar» del que habla Puchades (2002: en línea), se hallan en lugares fronterizos, en un solar o un descampado —*L'aniversari, Aquel aire infinito*—, en un hotel o una pensión —*El gat negre, Barcelona, mapa d'ombres, Occisió, Conozca usted el mundo*—, en un ascensor —*Viajeras, Apocalipsi*—, en un parque al anochecer, en un cajón de noria, etc. Desde estos no-lugares de los que hablaremos después los personajes narran un viaje inmóvil, una especie de errancia o vagabundeo que no se concreta en ninguna acción y queda suspendida y relegada a la palabra. Su tránsito tiene que ver, más que con el desplazamiento físico, con la situación de cambio vital, con un momento *umbral* en que puede hacerse efectiva una transformación o el ingreso a una nueva etapa; en estos momentos, precisamente, es cuando los personajes son más vulnerables y proclives a la revelación.

Hay personajes concebidos en clave grotesca, o poseídos por el espíritu de la farsa y del esperpento, como los de *El bordell* y *El carrer Franklin*, que, no obstante, también se hallan en un momento de transformación o final de etapa. Otros expresan la

frustración por haber tomado decisiones equivocadas, inducidos por el miedo, la cobardía o la incapacidad, o por sentir que el mundo exterior los defrauda invariablemente; es el caso de los personajes de *Il·lusionistes* y *Conozca usted el mundo*. En *El alma se serena*, coescrita con Paco Zarzoso, tres personajes en trámite de ser desahuciados se expresan con una locuacidad incisiva, satírica y *fallera* en abierta beligerancia contra la clase política valenciana. En *Serenata para un país sin serenos*, también coescrita con Zarzoso, una madrastra y su hijastro desgranán en un velorio largos parlamentos imbuidos del fraseo bernhardiano; en esta obra, los autores experimentan como nunca antes con los personajes, al hacer que varios de ellos sean asumidos no por la palabra sino por la música en directo de un violonchelo.

Cabe señalar asimismo que en algunos espectáculos en que ha compartido autoría con Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé ha jugado con personajes claramente debilitados y apenas reducidos a agentes performativos o integrantes de un coro contemporáneo. Así, en *Más extraño que el paraíso* o en *PPP* el actor Jordi Collet hacía las veces de recitador o rapsoda. En *PPP* Montse Esteve, Xavier Pujolràs y Oriol Genís hacían suyos fragmentos de la obra ensayística de Pasolini, y los aderezaban con acciones y desparpajo escénico. De hecho, en los textos —inéditos— de *PPP* y *La corte del Faraón* las intervenciones del diálogo vienen introducidas no por el nombre del personaje sino del actor: Lambert, Lurdes, Pujolràs, Collet, Genís, Roberto, etc. Los ejercicios de coralidad que se hallan en *Más extraño que el paraíso*, *Troilus y Cressida* y *La corte del Faraón* constituyen una merma de la identidad y la consistencia del personaje y un refuerzo de la personalidad del actor, que puede proyectar una mirada crítica o autocrítica y aportar así una visión externa —metateatral— desde dentro del espectáculo. Intérpretes como Lina Lambert, Lurdes Barba, Jordi Collet o Alícia Pérez, cómplices reincidentes de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí, y auténticos expertos en trabajos de enorme contención expresiva —«la teatralidad *menor* optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual [...] lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan solo una décima parte de lo que al personaje le ocurre» (Sanchis Sinisterra, 2002: 247)—, asumen registros nuevos en estos espectáculos en que Cunillé y Albertí juegan y experimentan con recursos del llamado teatro posdramático.

5.5. SILENCIO, PALABRA, MÚSICA

José Sanchis Sinisterra (2002: 247), a propósito de lo que él llama teatralidad menor, habla del vaciamiento de la palabra dramática, del discurso del personaje: «Hay toda una corriente del teatro contemporáneo en la cual la palabra dramática es insuficiente, y que hace de esa insuficiencia una opción estética»; se refiere a la tradición de Beckett y de Pinter, en que la palabra oculta más que muestra, y hace más que dice. En su aparente insuficiencia expresiva y comunicativa, la palabra dramática contiene todos los avatares de la interacción humana (Sanchis Sinisterra, 2002: 132).

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. En palabras de Xavier Puchades:

Estamos ante 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 [...]. De un modo u otro, desnudándose o disfrazándose, llega un momento en el que el lenguaje en apariencia cotidiano va dirigiéndose hacia lo poético, recuperando su capacidad de comunicar, escapando de los lugares comunes (Puchades, 2005: 31).

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 resultan sugerentes por su inestabilidad y multivocidad, permiten velar el discurso y acentuar la ambigüedad, y exigen del espectador una disposición cocreadora y una hermenéutica. Señala Suzanne Hartwig (2007: 202), a propósito de *Rodeo*, primer texto estrenado de la autora, que «presenta el prototipo de un texto “incompleto” y “agujereado”, es decir, lleno de huecos textuales que invitan al espectador a llenarlos con su propia imaginación. El hermetismo lingüístico sirve para el distanciamiento del espectador y se vuelve un poderoso instrumento de la *Verfremdung*». A propósito de *Accidente* —pero resulta también válido para otras obras, como *Passatge Gutenberg*, *L'aniversari* y tantas otras— comenta Sanchis Sinisterra (2002: 142): «Es precisamente la interacción incesante, el permanente movimiento dialógico —que Cunillé domina hasta el virtuosismo— lo que va constituyendo gradualmente la complejidad y la profundidad» de los personajes. 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. También hay situaciones lúdicas, en que los personajes proponen juegos o cuentan adivinanzas; así, el lenguaje alterna entre un registro cotidiano y otro más poético.

Señala Kurt 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. Apunta Puchades (2005: 31) que «Cunillé alterna una palabra lacónica con otra pletórica y en ambos casos la palabra se ve desplazada por el silencio». Hay silencios descifrables, propios de la función fáctica y de la propia dinámica dialogal, esto es, pausas casi miméticas de una conversación cotidiana, y hay otros silencios que esconden emociones. 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.

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

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 cuele 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 poder. Carla Matteini (2000: 38) consigna que «Los diálogos de Cunillé tienen la curiosa particularidad de mezclar un lenguaje aparentemente sencillo, cotidiano y “normal” con la sorpresa de sus truncamientos, vacilaciones o bien omisiones elípticas: de ahí viene cierta inquietud, la que da la duda y el misterio de lo realmente ocurrido, o de lo que va a ocurrir después, en el acto final, no escrito, de la obra».

Carles Batlle (2009: 212) explica que 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. El teatro de Lluïsa Cunillé se inserta en esta tradición e incorpora formas de la epicidad. Algunas piezas breves —*Intempèrie*, *El vianant*— constituyen enteramente monólogos. *Après moi le déluge* destaca por la pulsión rapsódica de un personaje invisible que utiliza el cuerpo de otro para expresarse. El procedimiento épico de la citación aparece en *Troilus i Cressida* —por ejemplo, Crésida, personaje procedente del ciclo troyano, se pone de improviso a recitar la «Sátira filosófica» de Sor Juana Inés de la Cruz—, en *Más extraño que el paraíso* —se recitan poemas de Jaime Gil de Biedma—, o en *Assajant Pitarra* —en una doble modalidad: a través de la cita directa de fragmentos de la obra de Serafí Pitarra y a través de psicofonías—, en *El dúo de la Africana* —se recurre a fragmentos de Valle-Inclán, Gómez de la Serna y Mihura—, etc.

Más allá de la partitura musical que constituye cada texto dramático, y más allá también del espacio sonoro que, previsto y marcado por las acotaciones de la autora, introduce sonidos a menudo procedentes de la extraescena, nos interesa poner de relieve el valor de la música como elemento presente en el teatro de Lluïsa Cunillé. Hay, en particular, un conjunto de obras que incorporan música en directo. En *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002), concierto homenaje a dos célebres cantantes líricas catalanas, Cunillé seleccionó una serie de textos para intercalar entre las canciones que interpretaron la soprano Júlia Arnó y el pianista Àngel Soler. En *Más extraño que el paraíso* se alternan escenificaciones y recitados con canciones en directo al piano, interpretado por Xavier Albertí, quien también amenizará con breves piezas e improvisaciones *El gat negre* y *Troilus i Cressida*, versión sui generis de la obra shakespeariana. En *El pianista* se alternan fragmentos de la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán, desgranados por el actor-rapsoda Juan Diego, con interpretaciones al piano, a cargo de Jordi Masó, de obras del repertorio pianístico

catalán de vanguardia. En *PPP* se integran algunas canciones, apenas acompañadas con rasgueo de guitarra, y en *Assajant Pitarra* los personajes de vez en cuando interrumpen su alocada interacción verbal para ponerse a cantar a capela canciones compuestas por Josep Anselm Clavé. En todos estos espectáculos la música funciona como contrapunto distanciador. Por otra parte, Cunillé y Albertí abordaron una revisión en clave contemporánea de dos piezas emblemáticas del género chico, *El dúo de la Africana* y *La corte del Faraón*, con la música en directo de Albertí al piano, y recuperaron en *La Pajarera* materiales históricos del Paralelo, servidos con gracia y talento por la cantante María Hinojosa y el cuarteto de cuerda Psicalíptic. Lluïsa Cunillé intervino asimismo en la dramaturgia de los espectáculos inaugurales de las temporadas 2013/2014 y 2014/2015 del TNC, *Taxi... al TNC!* y *Per començar, sarsuela!*, ambos centrados en la recuperación de géneros teatrales populares. El último experimento con música en directo lo ha llevado a cabo, en colaboración con Paco Zarzoso, en *Serenata para un país sin serenos*.

5.6. UNA CIERTA DECANTACIÓN TEMPORAL

El tiempo teatral es sintético, reviste carácter de urgencia (Alonso de Santos, 1998: 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, en palabras de Kurt 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).

Apunta Alonso de Santos (1998: 429) que «El autor dramático introduce en sus obras, de algún modo, el valor diferente que tiene el tiempo de la ficción del tiempo real. Y el espectador asiste desde su butaca, con su tiempo detenido, al tiempo precipitado (por su urgencia), y suspendido a la vez (por su densidad y dimensión ampliada) de la vida de los personajes del drama». En el caso de Lluïsa Cunillé, Xavier Albertí (Anexo 1.12) detecta o diagnostica una cierta decantación entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico; Fabrice Corrons (2009: 553), por su parte, considera que este *décalage* temporal se produce más bien entre el receptor y la ficción, y tiene que ver mayormente con las relaciones entre escenario y sala. A

menudo, además, en el teatro de Cunillé el tiempo se tematiza, convirtiéndose —de acuerdo con la definición de Alonso de Santos (1998: 428)— en un elemento específico y definidor de la obra en cuestión.

La escritura de Lluïsa Cunillé se arraiga en la cotidianidad temporal y espacial del espectador. Eso sí, una cotidianidad subjetiva y extrañada. El interés por lo cotidiano caracteriza el neorrealismo propio de la posmodernidad teatral, que se corresponde con un presente *contemporáneo*; en palabras de Agnès Surbezy (2005: 168), «Un presente que, aunque privilegia las historias personales, se refiere a la actualidad, a la realidad exterior. Pero lo hace mediante una red de alusiones que sitúa los textos en una temporalidad imprecisa, a la vez que cotidiana». 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.

Sharon G. Feldman (2011: 246) señala que, en el teatro de Cunillé, «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». Las primeras obras de Lluïsa Cunillé están más expuestas a la intemperie del presente: revelan pocos datos de su pasado, y el tiempo ausente o aludido tiene poco que ver con su biografía. Apunta asimismo Juan Carlos 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, y dice Emmanuelle Garnier (2005: 198), a propósito de ese *tiempo estancado* característico de la escritura posmoderna, que «Fijeza y alargamiento, marasmo, todo, en los detalles de los diálogos, contribuye, pues, a encerrar las escenas en un presente infinito».

En gran parte de la producción de Lluïsa Cunillé, los silencios y redundancias dialógicas —preguntas retóricas, mecánicas o dilatorias—, pueden cuestionar la lógica diacrónica y promover una percepción psíquica de remansamiento o hundimiento de la palabra; un abismarse en un presente interminable, aunque no autárquico. Hay una creciente tendencia a referir mayor cantidad de pasado por analepsis y también más proyecciones de futuro, y ello tiene que ver con la mayor presencia de la palabra en escena, con el hecho de que los personajes de sus obras, en especial a partir del año 2001, fecha de escritura de *Aquel aire infinito*, rompan a hablar y nos revelen zonas más amplias de su memoria y su psique. De hecho, ya en *La cita*, pieza estrenada en

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 misma obra, *La cita*, su director, Xavier Albertí, decía en la entrevista que figura en el Anexo 1 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 1.12).

Se ha insistido mucho en que el tiempo característico del universo de Cunillé es el instante, «una fracción pequeña de presente que contiene restos del pasado e indicios del futuro» (Puchades, 2005: 28). Se trata del instante de la experiencia subjetiva, un tiempo que, asociado a la cotidianidad y al anclaje del individuo en su vivencia, se opone al de una sociedad líquida en la que, en palabras de Zygmunt Bauman (2007: 7), «las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo». Estructuras e instituciones se descomponen y se derriten antes de que haya tiempo de asumirlas y asignarles un espacio y una función; las formas no disponen de tiempo suficiente para solidificarse y, por ello, no pueden constituir marcos de referencia para las acciones humanas y las estrategias a largo plazo. El terreno sobre el que descansan las perspectivas vitales de cada individuo es inestable, como los empleos y las empresas, las redes de amistades, la posición social, la autoestima y la confianza.

En muchas de sus piezas, en las de la primera etapa y también en otras muy recientes como *Geografía* —una profesora, tirada en mitad de una carretera, anticipa,

escenificándola y viviéndola, su última clase; o, más bien, suple la vivencia real, que no llegará a producirse, con esta fosforescencia de la imaginación y del deseo—, *El tiempo* —el tiempo de verdad no es el verbalizado a través de los grandes hitos de la vida de una persona sino el que se queda atrapado en los intersticios, asomado a una foto o adherido a una vieja pieza de ajedrez— o la inédita *Boira* —una mujer encerrada en casa a causa de una enfermedad crónica revive o reescenifica el que ella conceptúa como momento más feliz o lleno de significado de su vida— Lluïsa Cunillé privilegia el instante subjetivo de la experiencia. El recuerdo del pasado irrumpe en un presente estancado. En este sentido dice Emmanuelle Garnier que «Este reflejo retrospectivo de los personajes frente al inmovilismo, la vacuidad y el malestar del presente contribuye a abrir un espacio-tiempo satisfactorio (o sea, tolerable): el del universo intimista y subjetivo de la memoria, en su doble dimensión de hecho pasado y de rememoración actual» (Garnier, 2005: 203). Los personajes de Lluïsa Cunillé restablecen cierta diacronía, y emprenden, por lo tanto, una reconstrucción de un tiempo y un espacio. La rememoración del pasado —y, cabría añadir, el fantaseo con una situación futura— parece suponer una regresión hacia conductas infantiles, «como si la vuelta al pasado (y de la infancia) desbordara y contaminara el presente» (Garnier, 2005: 203), o como si el deseo de huida de una realidad insatisfactoria permitiera aflorar otros yoes ensoñados, más felices.

La transgresión temporal —y espacial— de obras tan distintas como *El instante*, *La cita*, *Apocalipsi*, *Húngaros* o *Aquel aire infinito* 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). El teatro de Cunillé se sitúa en un presente incómodo, perturbador, que no acaba de ser asumido o reivindicado por los personajes; «un presente imposible, inexistente porque siempre se encuentra canalizado, apartado, desviado» (Garnier, 2005: 203), y 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.

Precisamente por su voluntad de privilegiar el instante, la instantánea, se ha relacionado el teatro de Lluïsa Cunillé con la fotografía. Xavier Puchades (2005: 28)

afirma que «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». Así pues, según Puchades, la obra de Cunillé funcionaría como un archivo de fotografías de nuestra realidad, componiendo un paradójico álbum *familiar* de nuestra sociedad —de cualquier democracia actual—, y preservando la memoria del presente. ¿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 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 permite la contemplación y la reflexión. Mediante estrategias como la ralentización y el fuera de campo, la memoria del presente se proyectaría hacia la realidad colectiva o social.

La estructura temporal de las obras de Lluïsa Cunillé es variada, y va desde la estructura mínima, el drama con una sola escena temporal —*El vianant*, *La cantant calba al Mc Donald's*, *Après moi, le déluge*, *El bordell*, *Dictadura 1*, *Dinamarca*, etc.—, donde se da una perfecta isocronía entre tiempo diegético y escénico, hasta la división en escenas, separadas entre sí por elipsis temporales: *Cel*, *Occisió*, *Conozca usted el mundo*, *Barcelona, mapa d'ombres*, *Boira*, etc. Algunas 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 pausas —teniendo en cuenta que trocean la línea de acción—, más que lapsos de tiempo, regresiones o anticipaciones, suponen yuxtaposición de tiempos y espacios distintos: *Accident*, *L'afer*, *L'aniversari*, etc. Al tomar en consideración las obras con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje, como *Berna* o *Jòquer*, 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, lo que permite asistir sucesivamente a escenas que ocurren en distintos lugares y en diferentes tiempos, como en *Vacantes*, pero también, por ejemplo, asistir simultáneamente a distintas escenas que tienen lugar al mismo tiempo en espacios contiguos —así, en *Conozca*

usted el mundo—. En obras como *Viajeras* o *Húngaros* el tiempo, el espacio e incluso la identidad de los personajes mutan; la realidad se presenta como algo movedizo. Por otra parte, en las obras que explotan el concepto de montaje y *collage* al servicio de un espectáculo afín a las varietés o al *cabaret* literario —*Troilus i Cressida*, *PPP*, *La corte del Faraón*, *La Pajarera*— se produce lo que Hans-Thies Lehmann (2013: 329) denomina como estéticas de la velocidad. En estas piezas hay una voluntad de presentar un tiempo fraccionado, como el que era habitual en las formas tempranas del entretenimiento de masas moderno, basados en el principio de sucesión de números.

5.7. TIPOLOGÍAS ESPACIALES

La instantaneidad del espacio permite acercarnos a los objetos que contiene, constituye la posibilidad de la referencia, el acto de la representación. Igual que ocurre con el tiempo, el espacio en el teatro se diferencia sustancialmente del espacio en la vida real; como señala Alonso de Santos (1998: 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. Para muchos estudiosos y teóricos, el espacio es la categoría por la que el género dramático adquiere mayor especificidad. En este sentido, apunta José R. Valles Calatrava:

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 (Valles Calatrava, 2005: 109).

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.

Predomina, en general, en la obra de Lluïsa Cunillé, 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». Cunillé aborda la cotidianidad de sus personajes vistos o ubicados en «espacios intersticiales, desapercibidos y sin pretensiones, indistinguibles y a veces irrepresentables» (Feldman, 2006: 16). En este sentido, dice Paco Zarzoso que quizá los de Cunillé «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 [...] puede realzar esta provisionalidad» (Anexo 2.12).

El teatro de Lluïsa Cunillé parece adscribirse de modo paradigmático al diagnóstico que hace Itziar Pascual (2005: 77) sobre la dramaturgia europea de los años noventa, cuando habla de «territorios fronterizos, alegales y de inquietante indeterminación», de espacios de alta provocación poética y alta tensión con la materia. Se ha hablado mucho de los no-lugares, espacios del anonimato de la posmodernidad, en la obra de Cunillé. El concepto de no-lugar, que fue acuñado por Michel de Certeau en *L'Invention du quotidien* (1990), es retomado por el antropólogo Marc Augé y redefinido como espacio constituido en relación a ciertos fines — transporte, comercio, ocio, turismo— y, por el tipo de relaciones humanas que genera, no permite crear lo social orgánico sino que únicamente crea «la contractualidad solitaria» (Augé, 1998: 98). A diferencia del lugar antropológico, que es un lugar de memoria, el no-lugar sería un espacio sin identidad, historia ni relaciones; esto es, un lugar que no genera verdadero encuentro ni memoria y donde los individuos se ven, por así decirlo, libres de identidad para ser solo clientes, pasajeros, conductores. Hay muchos no-lugares en la obra de Cunillé: hoteles —*Occisió, Après moi, le déluge, Conozca usted el mundo*—, parques —*Libración, Intempèrie, La cita*—, descampados —*L'aniversari, Aquel aire infinito*—, estaciones de trenes —*Estación, Conozca usted el mundo*—, etc. Son lugares de paso y de tránsito, que favorecen el individualismo, la uniformidad y la pérdida de identidad; zonas fronterizas, inhabitables y, por eso mismo, idóneas para extraños rituales, siempre incompletos, de separación e inserción

en la sociedad. En este sentido, apunta Iolanda Madariaga acerca de los personajes de Cunillé y los espacios en que se mueven:

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).

Xavier Puchades (2002: en línea) se ocupó de establecer una tipología espacial en la obra de Lluïsa Cunillé. Así, a nivel de estructura, constata que en buena parte de sus obras del principio —*La venda*, *Privado*, *Libración*, *Rodeo*— domina un espacio único y estático. Los primeros espacios de Cunillé tienden a la abstracción, y las acotaciones destilan cierta geometría; ello ocurre en *Mediatrix de un escaleno*, que tiene lugar en una habitación triangular y cuyo título evoca inequívocamente la figura del triángulo, y en *Rodeo*, en que todo parece rodear a la protagonista como si esta fuera el eje de una circunferencia donde se articulan, como círculos concéntricos, el ámbito público y el privado: «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). *Privado* sucede en una habitación de hotel en penumbra, y *Passatge Gutenberg* en un apartamento antiguo 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* y *Molt novembre* evocan asimismo inmuebles deteriorados; también, pero en menor medida, la oficina de *Rodeo*. En *El temps*, como en *Rodeo*, el espacio único es un despacho. En *Occisió*, se trata de la sala de un hotel de montaña prácticamente vacía, y en *Après moi, le déluge*, de la antesala de una habitación de hotel para europeos en Kinshasa; en *La cantant calba al Mc Donald's*, los personajes interactúan en una franquicia de comida rápida, y en *El bordell*, en un puticlub de carretera. En *La nit*, la acción transcurre en un almacén de coches abandonados, y en *El vianant*, en un paraje poblado de contenedores de basura y seres al límite. Este tipo de espacios son propicios para la evocación de situaciones y de condiciones, más que de acciones y

caracteres. Así, se sustituye la categoría de acción por la de situación, y, 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, y el espacio y el tiempo dramáticos se orientan a la exploración de la dinámica del inconsciente. Puchades (2002: en línea) y también Madariaga (2006: 11), entre otros, hablan del álbum de fotografías de Cunillé, pasando de la idea de *tableau vivant* a la de escena fotográfica, que se presta a exponer la intimidad, la mostración de un instante.

En segundo lugar, y también a nivel de estructura, Puchades (2002: en línea) habla de aquellos textos fragmentados con diversidad espacial, y que permiten o exigen concentrar el trabajo escénico sobre objetos y actores. Pueden distinguirse tres modalidades: a) Obras con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje y que giran sobre un mismo eje temático desde distintas situaciones: *Berna, Jòquer, Viajeras, Aigua, foc, terra i aire, Vacantes, Viajeras, Húngaros*; b) Obras con espacios cambiantes o alternantes manteniendo los mismos personajes: *Accident, L'afer, L'aniversari, Apocalipsi, Atlàntida*; c) Obras en que la mirada y la voz de uno o varios personajes deambulan por diferentes espacios: *Dedins, defora* y *La testimone*. En este último punto incluiríamos igualmente dos obras basadas en el modelo del drama itinerante, o «drama de estaciones», tomado de August Strindberg: *La cita*, estrenada en 1999, y la inédita *Islàndia*. En estas obras que requieren espacios distintos para distintas escenas y situaciones, los cambios de espacio, con su lógica de elipsis, acuden al recurso de la perspectiva interna implícita del dramaturgo. En *Apocalipsi*, obra en que los espacios mutan dentro de una misma escena, es muy marcada esta perspectiva interna implícita, que, guiada por una determinada intención dramática, produce fractura y extrañamiento. Las obras con personajes y espacios de identidad volátil, como pueden ser *Viajeras* o *Húngaros*, presentan una extrema subjetividad de perspectiva espacial.

Asimismo hay que tener en consideración el nutrido grupo de obras de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí que suponen una revisión o reinterpretación de géneros parateatrales y que contemplan una ruptura de la cuarta pared. Ya en *El gat negre*, obra de Cunillé dirigida por Albertí y estrenada en 2001 en el Teatre Malic, había, como dice Xavier Albertí, un ejercicio de subtexto sobre un imaginario cabaretero: «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 1.8). La interpelación directa al público e incluso la irrupción de los actores en platea se hallan en aquellos espectáculos que constituyen un homenaje al género chico y a la rica tradición del teatro popular: *El dúo de la Africana*, *La corte del Faraón* y *La Pajarera*.

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 del sonido. 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.

5.8. CRONOTOPO DEL UMBRAL

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. 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 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. 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).

Patrice Pavis (2011: 167) toma prestado el término bajtiniano de cronotopo 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 este es percibido y medido a partir del tiempo.

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 habla, en la entrevista que figura en el Anexo 1 del presente trabajo, de la doble articulación del tiempo en el teatro de Lluïsa Cunillé:

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 1.11-12).

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*, 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 *Húngaros* la Mujer 1 quiere vender su casa, situada sobre una zona volcánica; en *Barcelona, mapa d'ombres*, todos los inquilinos de una pensión 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. En este momento liminar, los personajes se alejan del mundanal ruido para concederles valor a los acontecimientos claves en su vida, lances como la separación, la pérdida, la enfermedad o la inminencia de la muerte, actualmente banalizados u ocultados.

Desde *Rodeo*, Cunillé se sitúa a menudo en esta frontera entre lo público y privado, en espacios metafóricos o semánticos que se conectan a través de la figura del pasaje o del umbral. También hay espacios exteriores proclives a esta idea de transición, de liminalidad y a menudo de desprotección. Así, el parque nocturno de *Libración*, en que el espacio queda trascendido por un fenómeno vivido como sobrenatural y asociado al pasaje o al acceso ritual y efímero a la infancia, al tiempo de lo sagrado, y de *Intempèrie*, donde está presente también, y de un modo más explícito, el elemento vertical, religioso o sobrenatural. En *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* y en *La nit*, los personajes parecen hallarse en una especie de limbo o tierra de nadie: ese bar sin camarero y ese almacén de coches siniestrados son espacios fuera del tiempo y pertenecientes al ámbito de lo onírico; son espacios mentales. En *Dinamarca* no está claro si los personajes están vivos o muertos. A menudo los personajes están en la situación crítica de hacer un cambio en sus vidas: así, en *Occisió*, las dos mujeres han tomado decisiones drásticas; en *Il·lusionistes*, los tres hermanos quieren dejar de ser quienes son para convertirse en otros; en *Conozca usted el mundo*, los personajes, que jamás trasponen el umbral de la puerta que los separa de sus vecinos de hotel, han decidido darse una última oportunidad de virar el rumbo de

sus vidas; en *Aquel aire infinito*, el personaje femenino decide acatar la pulsión de muerte que la reclama; en *Geografía*, una mujer decide dejar a su corrupto marido y, tal vez, marcharse del país; en *Boira*, una periodista toma una decisión drástica que puede acabar con su vida, etc. Muchos de los personajes —*Accident*, *Occisió*, *Conozca usted el mundo*, *El bordell*, *Geografía*, *Boira*— acaban yéndose en coche, tren o de cualquier otro modo, a menudo huyendo, y, como dice Albert Arribas (2010: 25), ello refuerza la idea de que uno de los escenarios fundamentales del teatro de Lluïsa Cunillé es la huida, y por tanto la crisis —el movimiento— como realidad.

5.9. OBJETOS TEATRALES Y ACCIONES RECURRENTES

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 intérpretes, con el despliegue de las actividades físicas. El signo espacial es de naturaleza icónica, no arbitraria, y ello significa que mantiene 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.

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. En el teatro un objeto no solo es un objeto del mundo que representa, ni es solo un elemento decorativo, sino que puede sugerir conceptos complejos. En este sentido, señala Anne Ubersfeld (1998: 141) que «La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonímicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización».

Numerosos críticos han señalado la presencia de determinados objetos o *leitmotivs* que atraviesan todas las etapas de la producción de Lluïsa Cunillé. ¿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 1 del presente trabajo, responde del siguiente modo:

Yo alguna vez se lo 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 1.11-12).

El objeto teatral, elemento visual manipulable por el actor con funciones diversas, es portador de un significado simbólico a través de estilizaciones metafóricas o metonímicas. Más allá de la función que remite a una realidad exterior y referencial, 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.

Más que enumerar estos objetos con carga metafórica o simbólica, hablaremos de acciones —que en realidad son actitudes— recurrentes en el teatro de Cunillé, e iremos asociando a este campo semántico algunos objetos escénicos. Algunas de las acciones más características de sus personajes tienen que ver con el recurso al juego y lo lúdico. Como señala José Sanchis Sinisterra (2002: 143), el teatro de Cunillé remite a una especie de ingenuidad originaria, a algo que linda con el juego infantil, con el «remedo primigenio y titubeante de la edad adulta». Esta pulsión lúdica no tiene tanto que ver con el deseo del neoconsumidor que, en palabras de Gilles Lipovetsky (2008: 104), «quiere olvidar, evadirse, escapar unos instantes al peso de la responsabilidad de ser sujeto [...] liberación pasajera de las crecientes molestias del trabajo, de las tensiones y preocupaciones de la vida cotidiana», como con la reivindicación de otra forma de afrontar la vida y las relaciones. Como señala Puchades (2005: 24), «*Imaginar* es una palabra clave para entender el comportamiento de muchos de sus

personajes y no confundirlo con una actitud escapista. Cunillé realiza ejercicios, sí, pero de introspección sobre la realidad, reflexiona sobre ella y emite una crítica a veces corrosiva (cómica) y otras desgarradora (trágica)». ¿Qué formas adquiere este impulso lúdico en su teatro? Juegos —*Dotze treballs, Il·lusionistes*—, adivinanzas y enigmas —*Viajeras, Conozca usted el mundo, L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*— y disfraces —«Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres», dice el anciano de *Barcelona, mapa de sombras* (Cunillé, 2007: 52)—. Tal como señala Fabrice Corrons (2009: 462), los juegos de imaginación en el teatro de Lluïsa Cunillé les sirven a los personajes para resolver o asumir hechos traumáticos, del pasado o presentes, apenas sugeridos.

El motivo de los disfraces está vinculado al deseo de ser otro, o de ser más uno mismo, abrazando al otro que en sí mismo contiene. 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. La desnudez y el disfraz son dos extremos vinculados a la idea de mirar de verdad o existir de verdad. La cuestión del disfraz tiene una dimensión metafórica que alcanza el conjunto de la obra de Cunillé y define algunas estrategias comunicativas de sus personajes; como dice Puchades (2005: 31), «Disfrazar significa que alguien simule que sus sentimientos son distintos a los que siente realmente. El teatro de Cunillé es un enorme disfraz».

La acción de maquillarse o maquillar a otro/a está asociada en algunos casos al motivo del disfraz, y siempre a la voluntad de volver al pasado o revivir un momento de plenitud, así como a la repetición casi religiosa de un ritual, aun cuando este haya dejado de tener sentido o se halle descontextualizado; así, la mujer de *Boira*, que jamás sale de casa, se maquilla todos los domingos para revivir un día de su juventud lleno de alegría y esperanza, y la madre de *Dinamarca* se viste y es maquillada por su hijo para hundirse en el sofá y en un sueño inducido por fármacos.

La acción de peinar a alguien o peinarse es una de las más repetidas en las piezas de Lluïsa Cunillé. En *Passatge Gutenberg* y en *Conozca usted el mundo*, la acción de peinar se lleva a cabo con una peluca, objeto que puede asociarse a la pérdida, a la impostación e incluso a la locura —*La cantant calba al Mc Donald's*—. El hecho de que un personaje peine a otro denota un vínculo familiar y emocional importante, como en *Dinamarca* y *Barcelona, mapa d'ombres*, o bien una voluntad de

acercamiento y empatía entre mujeres desconocidas que condensan en este gesto su capacidad de delicadeza y respeto, como en *Passatge Gutenberg* o *Viajeras*.

En varias piezas de Cunillé aparece la acción de propinar una bofetada: en *El gat negre*, una mujer abofetea a otra porque no soporta el modo como esta se miente a sí misma; en *Occisió*, dos mujeres se abofetean tras haber vivido una situación límite; en *Barcelona, mapa d'ombres*, la anciana abofetea a su hermano porque se siente ofendida por la verdad que este acaba de decirle. La leve violencia que surge entre los personajes tiene que ver con la poca tolerancia al engaño y, sobre todo, al autoengaño.

La acción de coger las llaves del coche de otro también reviste una enorme carga simbólica. Como señala Albert Arribas (2010: 25), en el teatro de Cunillé 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. Las llaves pasan de unas manos a otras en *Cel*, *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*, *Occisió*, etc. Los coches y en especial los taxis —o, más bien, las menciones a estos vehículos— aparecen por todas partes en su teatro. Ello se vincula a la idea de la huida y del movimiento: «Quan un personatge agafa un taxi, es posa en moviment, encara que sovint no sàpiga on va, o ni tan sols on vol anar. Confia el seu destí en mans de l'Altre, a canvi d'uns diners, igual que probablement s'encarregarà al seu torn de recollir un altre destí» (Arribas, 2010: 25). El hecho de que las llaves del coche pasen de mano en mano tiene que ver también, metafóricamente, con el hecho de que nadie es dueño de su propia vida:

[...] a l'obra de la Lluïsa Cunillé és habitual que els personatges condueixin cotxes que no els pertanyen, cedits per algú altre, o de lloguer, i les claus van de mà en mà, presentant-se gairebé sempre com una moneda que ha d'anar circulant, perquè ningú no és amo del propi destí, i en canvi sol compartir el destí dels altres, en la brevetat d'una trobada casual o sovint accidentada (Arribas, 2010: 25).

Los trenes tienen también su importancia en el teatro de Cunillé. El tren, además de una invitación al viaje y a la itinerancia y la aventura, es metáfora de la propia vida. En *Conozca usted el mundo*, los trenes antiguos —léase, que proceden del pasado— hacen mucho ruido, y pasan de vez en cuando para que los pasajeros puedan asomar el pañuelo por la ventanilla como antaño; en cambio, los trenes actuales no se detienen, sino que pasan de largo, cuando no descarrilan. En *Húngaros* un hombre está

obsesionado por los apeaderos abandonados que se ven desde la ventanilla del tren y donde se cuelga la gente con sus perros. En la pieza breve *Estación* un personaje halla su lugar en el banco de un andén, viendo llegar y partir los trenes, como espectador de la vida de los demás. Las maletas como metáfora de viaje y de cambio —ese llevar la vida a cuestas propio del *personaje-caracol* de que hablaba Albertí (Anexo 1.9)— aparecen en muchísimas piezas de Cunillé.

La silla —o la butaca, o el banco— resulta 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).

Una silla es prácticamente todo lo que tiene Lluís Homar para interactuar en *Et diré sempre la veritat*. 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. En este sentido, 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 habla «Sin mirar nunca la butaca vacía» (Cunillé, 2011: 204). La butaca vacía es clave porque constituye el objeto escénico que sugiere la presencia de un tercer personaje invisible.

Es archiconocida la máxima de Chejov según la cual si aparece una pistola, esta acabará disparándose en algún momento. En *Barcelona, mapa d'ombres* aparece una pistola —en la última escena la anciana le enseña a su marido cómo cargarla: «Se meten las balas aquí, se cierra así, y se dispara por aquí [...]. Me lo enseñaron mi abuelo y mi padre [...]. La tenían para defender lo que de todos modos acabaron perdiendo» (Cunillé, 2007: 74)—, y en *Après moi, le déluge* se menciona 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.

El reloj tiene una enorme 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, 1996a: 27). En *El alma se serena* el reloj de la revolución está encerrado en el armario de la relojera cabaretera.

Uno de los objetos más representativos del teatro de Lluïsa Cunillé es el paraguas. En muchas de sus obras aparece un paraguas, abierto o cerrado; y si no aparece, es mencionado por algún personaje. Xavier Puchades (2002: en línea) otorga a este objeto un significado o proyección simbólica de protección, como cuando el personaje de *Intempèrie* abre el paraguas para proteger a Dios de la lluvia de insecticida. En la primera escena de *Aigua, foc, terra, aire*, una dependienta y una clienta hablan sobre un paraguas que la segunda quiere comprar, y en un determinado momento, cuando la lluvia arrecia fuera, parecen entrar en otra frecuencia de la realidad: viéndose perdidas en alta mar, se suben al mostrador de la tienda y reman para ponerse a salvo. En *Après moi, le déluge* un hombre de negocios le pide a una intérprete a la que acaba de conocer que abra su paraguas, a pesar de que dé mala suerte abrirlo en espacios cerrados; lo que quiere es alimentar la propia nostalgia: «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 [...]. Me añoro a mí mismo pintando ese cuadro». Vemos, así, que el paraguas puede asumir, en el teatro de Cunillé, cargas metafóricas diversas. Hemos citado tres piezas pero podríamos nombrar muchísimas más donde aparece o se menciona un paraguas.

Otro de los objetos que aparece repetidamente en su producción es el piano. En muchas ocasiones el piano es tocado por algún personaje —*Troilus i Cressida*, *Más extraño que el paraíso*, *El dúo de la Africana*, *La corte del Faraón*, *El carrer Franklin*—, pero en otras está desafinado o, peor aún, cerrado como un ataúd —*El gat negre*, *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*, *Occisió*, *Dinamarca*—, y a menudo no hay modo de hallar la llave. La música es un elemento fundamental en la obra de Cunillé, no solo como elemento presente en escena —en muchas piezas se

interpreta música en directo; no nos olvidemos, además, de la recuperación de los géneros populares del teatro musical, como la zarzuela, la opereta y materiales varios del llamado género ínfimo— sino como tema o motivo que dirige la vida o el deseo de los personajes. Así, en *El gat negre* un pianista se lamenta de no poder vivir de su música; ello ocurre también en la recentísima *El carrer Franklin*. La madre de *Dinamarca* fracasó como pianista, y la cantante de *Conozca usted el mundo* se siente terriblemente frustrada por no ser lo suficientemente buena como para cantar en los teatros operísticos. Precisamente en *Conozca usted el mundo* aparece Maria Callas, como producto de la imaginación de la cantante; esta soprano mítica aparecía ya como *leitmotiv* en *Barcelona, mapa d'ombres*, y en *La cantant calba al Mc Donald's* la presencia de una peculiar soprano piamontesa redundaba en este imaginario de divas operísticas.

En cuanto a medios de comunicación, además del epistolar —presente de manera muy poderosa en *Passatge Gutenberg* y *Una tarda*, y de modo más contingente en *El gat negre* y *Occisió*, entre otras muchas piezas; no nos olvidemos de la presencia de una anacrónica máquina de escribir en algunas obras, como las dos primeras que venimos de citar—, cabe hablar sobre todo del teléfono. Apunta Puchades (2002: en línea) que el teléfono suele ir asociado a distanciamiento entre el personaje que vemos en escena y su interlocutor, sea este conocido o desconocido; sería esta una modalidad de monólogo —un diálogo telefónico del que solo conocemos las intervenciones de un interlocutor— que aparece en muchísimas piezas y que reviste una gran importancia en obras como *Berna*, *Vacantes* y *Viajeras*; en *La Pajarera*, en un registro humorístico propio del teatro de variedades, la *vedette* utiliza un teléfono de atrezo para vehicular chistes y gags.

La radio constituye el principal medio de comunicación por el que los personajes deciden informarse acerca del mundo exterior, o con el que pasan el rato y escuchan música; aparece en muchísimas piezas, como *Barcelona, mapa d'ombres*, *Assajant Pitarra*, *Boira*, etc. Tanto la radio como la grabadora —*Passatge Gutenberg*, *Húngaros*, *Más extraño que el paraíso*— o el contestador telefónico —*Vacantes*, *El instante*, etc.— tienen en común el hecho de transmitir la voz humana, ya sea en directo, en el caso de la radio, o grabada. En el caso de voces grabadas, se produce una irrupción del pasado en el presente, lo que permite cuestionar la identidad del personaje, así como la condición efímera de la memoria. Puchades (2001: 97) habla asimismo de una «herencia reciclada de Beckett, en la que sus personajes graban su

propia voz en una grabadora para después escucharla como si fuese una voz extraña». Las relaciones humanas se afianzan en ese territorio incierto y precario que es la palabra, el puente hacia el otro que escucha. Incluso cuando no hay ningún *otro* a quien hablar, incluso entonces «queda la palabra: siempre hay un recuerdo que inventar, una historia que rescatar del olvido... o del silencio. Aunque deba decirse a un magnetófono» (Sanchis Sinisterra, 2002: 121)¹³.

El televisor aparece en algunas piezas de Cunillé. En la segunda escena de *Barcelona, mapa d'ombres* un joven inquilino lo tiene encendido, pero sin sonido, y ve partidos antiguos, grabados, lo que, en alguna medida, también implica una cierta desilusión con el presente. En la inédita *Dinamarca* y en la pieza breve *La vergonya*, presentada en Viterbo en 2011, la televisión no provee de contenidos, sino que los personajes utilizan la banalidad y sinsentido de las imágenes emulsionadas para ensimismarse, para viajar en su memoria o para evadirse con su imaginación; también para anonadarse.

Un piano cerrado y un televisor encendido. Esta es la síntesis que podría hacerse de nuestra sociedad. El arte postergado y la banalidad televisiva inundándolo todo. Lluïsa Cunillé retrata nuestra sociedad, gobernada por las telecomunicaciones y las redes sociales, sin poner jamás un solo ordenador en escena, ni pantallas que simulen un chat en tiempo real, ni personajes conectados a la red. No hay ni una sola mención a Internet en todo su teatro. A menudo troca la imagen por la voz: sus personajes escuchan la radio, mucho más de lo que ven la televisión, y la megafonía de *La cantant calba al Mc Donald's* viene a ser una mediatización análoga a la de la voz grabada en un magnetófono; en esta pieza los personajes muestran su aislamiento y soledad no desde la cabina de un locutorio o ante el ordenador de su habitación, sino a través del servicio de megafonía de un *self-service*. En *Húngaros* la dinamitación espacio-temporal viene dada por la sintaxis escénica y por recursos genuinamente teatrales —breves pantallas de oscuridad, repetición de texto con variaciones, etc.— y no por interposición tecnológica alguna. Haciendo un negativo de nuestra sociedad, poniendo en escena objetos y gestos que están en vías de extinguirse, la autora lleva a cabo un acto de resistencia y de autoafirmación. Como dice Marcos Ordóñez (2001: 3): «La mecánica de su extraño planeta —*Cunillelandia*— es muy similar a la de los

¹³ Para un análisis más detallado de los dispositivos de proyección en la obra de Cunillé, véase el trabajo de Fabrice Corrons (2009: 530-543).

sueños: reconoces los paisajes, la extraña tonalidad de la luz, las cadencias de las frases, pero la combinatoria es siempre sorprendente».

Lluïsa Cunillé llega a la formulación de la contemporaneidad sin utilizar en escena ninguno de los fetiches tecnológicos de nuestra era, fiel a los elementos que configuran su poética y que, cargados de simbolismo y sentido metafórico, aportan coherencia y cohesión a su universo dramático. Xavier Puchades (2005: 18) hace notar que los habitantes de Cunillelandia «Siguen cultivando su otredad, su singularidad y diferencia, lo cual no deja de ser una provocación en tiempos de globalización y posmodernismo». Ello hace que tengan un resplandor errático y que puedan asimilarse metafóricamente a aquellas luciérnagas que Pasolini no veía ya en Roma, y de que habla Didi-Huberman (2012: 16) para referirse a las personas que, con su resistencia política y artística, protagonizan y brindan «momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas —seres luminescentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y, como tales, *resistentes*— ante nuestra mirada maravillada».

6. LA PRODUCCIÓN DE LLUÏSA CUNILLÉ EN EL SIGLO XXI (2000-2014)

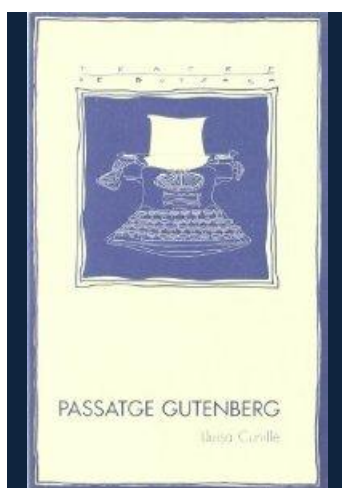
En el siglo XXI la escritura escénica de Lluïsa Cunillé avanza por algunas sendas ya marcadas y se interna por otros derroteros que desmienten hasta cierto punto la poética sustractiva que se asociaba a su producción. Experimenta con formas y géneros, en un desafío a sí misma que, a pesar de todo, jamás traiciona su poética. Eduard Molner (2008b: 5) habla de «sofisticada evolución dramaturgica que ha llenado de locuacidad los antiguos silencios del teatro de Lluïsa Cunillé» y que le permite llegar a un público más amplio y heterogéneo. La autora aborda temas diversos y explora las posibilidades de géneros como la comedia, el *music hall*, el *cabaret*, el melodrama, etc., y deja su particular impronta en todo cuanto escribe.

Entre los años 2007 y 2011 Lluïsa Cunillé fue autora residente en el Teatre Lliure dirigido por Àlex Rigola. Hay una triple línea de producción que coexiste a lo largo de su trayectoria: la asociada con la Hongaresa de Teatre, la asociada con Xavier Albertí como director —en la que cabe incluir la aventura con la productora La Reina de la Nit—, y la que produce el encuentro con varios directores afines a su universo, unos reincidentes y los otros no. Con Paco Zarzoso escribe obras a cuatro manos, y con Albertí elabora conjuntamente algunas de sus dramaturgias.

6.1. PIEZAS DE LLUÏSA CUNILLÉ ESTRENADAS EN EL SIGLO XXI

De las once piezas que analizamos aquí, y que cumplen la condición de haber sido estrenadas, tres fueron dirigidas por Xavier Albertí: *Passatge Gutenberg* (2000), *El gat negre* (2001), *El bordell* (2011); otras tres —*Aquel aire infinito* (2002), *Ilusionistas* (2004) y *Conozca usted el mundo* (2005)— fueron llevadas a escena por la compañía Hongaresa de Teatre. Lurdes Barba dirigió *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) y *Occisió* (2005). Joan Ollé dirigió *La cantant calba al McDonald's* en 2006, también en el Teatre Lliure. Carlota Subirós dirigió *Après moi, le déluge* en 2008, en el Teatre Lliure. *El aniversari* fue estrenada en Zaragoza en 2002 por la compañía Teatro de la Ribera, con dirección de Pilar Laveaga, y se llevó también a Valencia. Hay que aclarar que *L'aniversari* fue escrita en catalán a finales de los años noventa —obtuvo el Premi Born de Teatre 1999—, y probablemente *Passatge Gutenberg* y *El gat negre* también, pero las incluimos dentro de este apartado por haber sido estrenadas en el siglo XXI.

6.1.1. Passatge Gutenberg (2000) o cómo nos escriben los demás



Portada del libro *Passatge Gutenberg*

Del 13 de febrero al 2 de abril del año 2000 se llevó a escena *Passatge Gutenberg*, dirigida por Xavier Albertí — al frente de la compañía Teatre de Text —, en el Teatre Nou Tantarantana de Barcelona. Las tres actrices que participaron en el montaje fueron Lurdes Barba, Alícia Pérez e Isabel Cabós. La escenografía fue asumida por el propio Albertí, Albert Llanas se ocupó del sonido, y la iluminación corrió a cargo de Miki Arbizu. La obra fue publicada por la editorial Pagès (2000).

El *Passatge Gutenberg* es una calle estrecha que se halla en el barrio del Raval —el antiguo Barrio Chino— de Barcelona, en el distrito de Ciutat Vella. Esta obra, estrenada en el año 2000, habría sido escrita en los años noventa del siglo XX, una época de cambio en el paradigma urbanístico de la ciudad: entre los años 1984 y 1992 se diseñaron las sucesivas intervenciones en la zona, que se concretarían en un urbanismo salvaje, un *mobbing* continuado y expropiaciones masivas; en la actualidad se localizan, en este barrio calificado de multicultural, servicios y equipamientos culturales y turísticos que conviven con el estado de degradación de la barriada. *Passatge Gutenberg* retrata un minúsculo trozo de ciudad, tan pequeño como un piso particular, en que las relaciones laborales y vecinales asumirán modos y registros impensados, en la construcción de una momentánea intimidad que arroje luz sobre la identidad de los personajes y su posicionamiento frente a los demás.

En esta obra el nombre del pasaje —Gutenberg—, además de situarnos en un barrio muy concreto de Barcelona, adquiere valor metafórico por la actividad que lleva a cabo la mujer protagonista: escribir cartas en nombre de gente que no puede hacerlo por sí sola. Por otra parte, el término *pasaje*, además de significar paso público entre dos calles, tiene otras acepciones; así, significa también acción de pasar de una parte a otra; boleto o billete para un viaje; trozo o lugar de un libro o escrito, oración o discurso; e, incluso, en lenguaje musical, tránsito o mutación hecha con arte de una voz o de un tono a otro. El intercambio verbal y gestual entre los personajes de esta pieza les permite viajar, ni que sea por unos momentos, a otra parte de sí mismos, y también pasar de un registro a otro —de la relación comercial a la personal— bajo un

hechizo difuso de origen desconocido y efectos poco duraderos —esto es, *pasajeros*—. La palabra *pasaje*, pues, evocaría la situación transitoria, de rito de paso, en que se encuentran los tres personajes femeninos que aparecen en la obra.

La escenografía, a cargo de Xavier Albertí, recrea un apartamento de los años cincuenta, con las paredes y el suelo forrados con un papel pintado de color verde. Se trata de un espacio único, de aquellos que Puchades (2002: en línea) denomina estáticos: un apartamento antiguo y en penumbra, con dos puertas —una que da al rellano y otra que comunica con otra estancia del piso— y una ventana que está orientada al pasaje del título y que funciona como vínculo de contacto con el exterior; también hay tres sillas y una mesa bastante desordenada que es presidida por una antigua máquina de escribir. Este espacio interior remite a otros de obras anteriores: así, al de *La venda*, un viejo edificio cerca del mar, prácticamente abandonado, y al de *Privado*, una habitación de hotel con desconchados en la pared y una decoración antigua y gastada.

También hay unidad de tiempo, pues la obra consta de dos escenas que transcurren en dos momentos sucesivos de un viernes al atardecer. En cada una de las dos escenas el tiempo diegético es igual al tiempo representado, en perfecta isocronía. Como señala Joan Abellan (1983: 135), en teatro el ritmo se desarrolla según un *tempo* fijado para la escenificación; entre otros parámetros, este *tempo* se crea a partir de la velocidad del habla, la duración de las pausas, la ligazón entre palabra y gesto, etc. El ritmo que consigue crear Cunillé —con su particular combinatoria de palabra y silencio, con una partitura que pauta un determinado movimiento escénico, marcado mayormente por el estatismo y la contención— produce una determinada percepción del tiempo que rebervera en la psique del espectador, de modo que este oscila «entre la esperanza y la sospecha, entre la sorpresa y la obliteración, entre la isorritmia y la síncope» (Albertí, 2000: 41).

Passatge Gutenberg, como otras tantas obras de la autora, en especial las de los años noventa del siglo XX, presenta un estiramiento temporal, que se remansa en un momento de la vida de los personajes, y permite aplicar una lente de aumento a sus pequeñas expresiones e insinuaciones de deseo o anhelo, de miedo y frustración. Sin embargo, esta pieza parece ofrecer unas claves hermenéuticas más legibles que la mayoría de piezas anteriores. En este sentido, señalaba Marcos Ordóñez (2000: 3) que *Passatge Gutenberg* es una de las obras más claras, sencillas y desesperadas de Lluïsa Cunillé: «Un estructuralista (en paro) diría que es una obra sobre las funciones del

lenguaje: leer, escribir, corregir, narrar. La gramática parda de Cunillelandia, al alcance de todos, incluyendo resolución de la pregunta básica. Pregunta básica: ¿para qué sirve todo eso? Respuesta: para que la gente se quede un rato más con nosotros, mientras cae la tarde». También Gonzalo Pérez de Olaguer (2000: 61) la consideró una de las obras menos crípticas de Cunillé hasta la fecha. Con todo, algo se nos escapa en esta pieza en que las réplicas de las mujeres, aun ancladas en lo cotidiano, se disparan a una dimensión más trascendente.

La Mujer 1 —Dona 1, interpretada por Lurdes Barba— vive en este piso destartelado del Passatge Gutenberg, y recibe dos visitas sucesivas: primero, a la Mujer 2 —Dona 2, interpretada por Alícia Pérez—, que trae consigo una maleta, y posteriormente a la Mujer 3 —Dona 3, interpretada por Isabel Cabós—, que al parecer es sordomuda. La situación que reúne en escena a esos personajes desconocidos es descubierta bastante tarde por el lector/espectador, cuando lleva ya bastante rato preguntándose cuál es la relación entre las dos mujeres de la primera escena y de qué están hablando.

En la primera escena, la Mujer 1 aparece sentada frente a la ventana, con la espalda recta, un cigarrillo en la boca y un turbante en la cabeza; la Mujer 2, recién llegada, está sentada frente a la mesa escritorio con una maleta a los pies. La Mujer 1 la interroga sobre cuestiones prácticas: en qué bar ha estado antes de encontrarla en casa, si ha venido en coche o a pie, si quiere un cigarrillo, si le apetece un café, si alguien la ha molestado por la calle. La Mujer 2 parece al principio que tenga algo de prisa: necesita llamar —pregunta a la otra si tiene teléfono— y acaso tenga que irse pronto a otro sitio; luego aclara que lo único que tiene que hacer es ir a la estación y coger el tren de las diez. La Mujer 1 fuma y tira la ceniza por la ventana; la Mujer 2 quiere alcanzarle el cenicero que hay sobre la mesa pero se da cuenta de que está pegado: «Està bé perquè així no l'he de buscar per tot arreu. La persona que vivia abans aquí devia tenir por de perdre les coses perquè també havia enganxat el llum» (Cunillé, 2000b: 8). La Mujer 2 se ofrece a recoger la mesa, lo cual nos hace sospechar que la Mujer 1 puede estar enferma o cansada. Pero las dos mujeres no se habían visto antes, se acaban de conocer y no acertamos a saber cuál es el objetivo de esta visita a domicilio. La Mujer 1 explica que trabaja en casa, como traductora de folletos publicitarios y escribiente de cartas para inmigrantes; ahora está traduciendo el prospecto de una nevera:

DONA 2.- No hi ha cap dibuix?

DONA 1.- Els dibuixos els posen després, un cop tenen la traducció feta. (Pausa.) Aquesta nevera fins i tot es pot tancar amb clau.

DONA 2.- De veritat?

DONA 1.- No ha vist mai una nevera amb clau?

DONA 2.- No...

DONA 1.- Doncs va molt bé quan tens uns bistecs que no estan prou morts o un peix molt fresc, i hi ha el perill que tot plegat fugi de la nevera (Cunillé, 2000b: 10).

La Mujer 1 sonríe ante su propia broma, y la segunda la Mujer 2, quien añade que acaso debería comprar una nevera con llave, que le impida comer entre horas. Se oye una sirena lejana y la Mujer 1 mira por la ventana. Hablan de la posibilidad de que llueva y de la ropa en los tendederos. Después la Mujer 1 le resume a la otra el argumento de un cuento que acaba de leer, en un libro cogido en préstamo de la biblioteca, y que le disgusta hasta el punto de querer corregirlo: un hombre trabaja todo el año pensando solo en que llegue el primer sábado de mayo para ir a la fiesta de otro pueblo más grande, pero no encuentra el pueblo donde se celebra la fiesta y cuando al fin, tras un montón de indicaciones falsas o erróneas de la gente que va encontrando por el camino, llega a la ciudad donde se celebra, la fiesta ha terminado, y entonces decide quedarse a vivir en la ciudad esperando a que llegue nuevamente el día de la fiesta. Más adelante la Mujer 1 contará un segundo relato, en el que un anciano acaba siendo enterrado con su canario muerto metido en un bolsillo. Como dice Carles Batlle a propósito de *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra (1999), «los textos leídos representan una obra incluida en el texto, porque son un mensaje que los personajes interpretan y que el receptor también ha de descifrar [...]: deseo contenido, miedo a la muerte» (Batlle, 1999: 176). En el caso de *Passatge Gutenberg*, no se leen textos pero la escribiente resume un par de cuentos que, además, no le gustan; parece que trate, con ello, de transmitir de modo indirecto su posición frente a la pérdida y la muerte.

Sin darse cuenta, van adentrándose en el territorio de lo personal: un gesto de la Mujer 1 hace pensar a la Mujer 2 en su propia madre, que era maestra pero a la que apenas conoce; de niña recorrió todo el país con su padre y estuvo en más de veinte escuelas. Cuenta que antes de llegar al piso, en el barrio la han confundido con una puta; también ha tenido un incidente con dos chicos que la han insultado y le han sacado la lengua de un modo asqueroso. La Mujer 1 saca la lengua unas cuantas veces, muy rápido, y quiere saber si es así como lo hicieron los chicos; le dice a la Mujer 2

que debería haberles respondido con un gesto explícitamente insultante, y le muestra cómo hacerlo: «No el vol aprendre? S'obre la mà i es tanca a dins un dit de l'altra mà, es fa girar, es treu el dit, es tanca fort el puny i s'aixeca [...]. Faci'l [...]. Jo li trec la llengua i vostè fa el gest» (Cunillé, 2000b: 21). La Mujer 1 insta a la Mujer 2 a que haga el gesto obsceno, como si quisiera prepararla para la dureza y hostilidad de la calle, de la vida. Así se encuentran en la extraña situación de que la Mujer 1 saca la lengua y la Mujer 2 hace el gesto que acaba de aprender.

Señala Ordóñez (2000: 3) que «Las dos mujeres comienzan a hablar, y el diálogo se tensa poco a poco como un cabello en vísperas de tormenta». Hay una corriente de confidencias, mínimas pero reveladoras; a veces esta proximidad creciente parece detenerse o iniciar un movimiento de deceso, porque con la cordialidad alterna una curiosidad que roza a veces la impertinencia. Así, la Mujer 1 sigue desplegando su incisiva táctica de preguntas y presunciones: «Sí que anava a dir alguna cosa. El que passa és que abans de venir ha fet el propòsit de no dir el que de debò pensa [...]. És el que fa tothom quan va a la casa d'algú, no?» (Cunillé, 2000b: 22). La Mujer 1 es uno de esos personajes cunillescos que no tiene mucho que perder y está dispuesto a adentrarse por el camino de la verdad, aunque sin recurrir a lo obvio ni a lo confesional. Hay una tensión inusual entre las dos mujeres, así como una cierta fascinación mutua, oculta o latente; Ordóñez (2000: 3) habla de «una oblicua estrategia de seducción». Así, Mujer 1 elogia el pelo de la Mujer 2, y el modo como se hace la manicura; también le pregunta si sabe hacer masajes. Hablar del pelo de la Mujer 2 es para la Mujer 1 hablar de la pérdida; funciona como un indicio —una anticipación insospechada— que conferirá más significado y emoción a un momento posterior, cuando la Mujer 2 peine la peluca que ha traído para la Mujer 1. La visitante a domicilio, que todavía no ha hecho su trabajo, tiene algo de prisa, porque tenía previsto ir a ver a otra cliente, pero al final desiste de hacerlo y lo deja para el lunes:

DONA 1.- És una dona?

DONA 2.- Sí.

DONA 1.- És rossa o morena?

DONA 2.- Morena, em sembla.

DONA 1.- No l'ha vista?

DONA 2.- No. És la primera vegada que hi vaig, també [...].

DONA 1.- I a mi com m'imaginava? [...]

DONA 2.- La veritat és que no m'he imaginat res.

DONA 1.- No s'imagina mai a ningú?

DONA 2.- És la primera vegada que vaig a la casa d'algú.

Pausa.

DONA 1.- Jo me l'imaginava més maquillada, i potser més jove [...]. M'imaginava que somriuria molt i li veuria les dents tota l'estona. També m'imaginava que tindria les mans molt maques, igual que les seves, potser amb les ungles més llargues i pintades [...].

DONA 2.- Jo me la imaginava més gran, no sé per què tampoc... I també m'imaginava que fumaria (Cunillé, 2000b: 30-31).

En uno de sus embates a la intimidad de la visitante, la Mujer 1 afirma haberse dado cuenta de que la otra no sabe leer, y da en el clavo. Por ello, porque no ha aprendido a leer, la Mujer 2 tiene ciertas dificultades para moverse por la ciudad y para encontrar trabajo. Ha vivido de montar marcos para cuadros en su casa, y también ha trabajado en una peluquería. Lleva dos meses en su trabajo actual —que el espectador todavía no sabe en qué consiste— y está a prueba; por eso avisa a la Mujer 1 de que tal vez la llamen para saber si ha quedado satisfecha con sus servicios. Como la Mujer 1 no tiene teléfono, se ofrece a mandarles una carta a los superiores de la otra elogiando sus servicios.

Hablan de la profesión de escribiente de la Mujer 1, que ha escrito cartas para varias personas del barrio y atesora anécdotas de todo tipo: una vez una mujer le robó la radio, y en otra ocasión un hombre fue a que le leyera la mano. Ella dice ser incapaz de recordar las cartas que ha escrito, y esta amnesia selectiva guarda cierto parecido con el olvido que cultiva el personaje de una obra posterior, la Intérprete de *Après moi le déluge* (2007). La Mujer 2 aprovecha la coyuntura para pedirle que escriba una carta para el propietario del piso donde se aloja. La Mujer 2 enciende una grabadora para registrar las palabras de la Mujer 1 y saber así lo que debe poner en la carta. La Mujer 2 verbaliza sus quejas al propietario del piso donde vive, y se lamenta de la escasa luz que hay en la escalera, del mal estado del balcón, de las humedades del techo y del pararrayos oxidado que continúa en el tejado. La Mujer 1 graba todas las quejas pero desconoce la dirección del destinatario:

DONA 1.- Si vol puc enviar jo la carta.

DONA 2.- També envia les cartes?

DONA 1.- Aquí hi ha molta gent que es pensa que el que lances a la bústia va a parar directament a les clavegueres.

DONA 2.- I és veritat?

DONA 1.- No ho sé. Per això les porto jo mateixa a correus. (*Pausa.*) Quina és l'adreça de l'amo del pis?

DONA 2.- No la tinc aquí (Cunillé, 2000b: 35).

La Mujer 2 quiere pagarle ya por sus servicios de escribiente, pero la Mujer 1 se muestra muy interesada en verla otra vez y pospone el momento de cobrar: esperará a que la Mujer 2 vuelva, le dé la dirección postal y le pague por sus servicios. Y todavía querría afianzar mucho más ese vínculo enseñándole a leer: «Si té temps després de la feina li podria ensenyar a llegir [...]. Segur que n'aprendria de seguida [...]. No li cobraria res» (Cunillé, 2000b: 36). La Mujer 2 rechaza la proposición y se dispone por fin a hacer su trabajo: abre la maleta y saca una peluca y un busto de corcho. Coloca la peluca sobre el busto y empieza a peinarla sobre la mesa. Mientras lo hace, la Mujer 1 mira por la ventana y trata de adivinar por qué ha salido la gente a la calle. Ambas mujeres juegan a conjeturar los motivos por los que un hombre está detenido en mitad de la calle. La Mujer 1 le ofrece a la otra la posibilidad de quedarse en su casa a dormir —«Jo tinc un llit de més. És un llit d'aire. Ha dormit mai en un llit d'aire? És com dormir a sobre d'un núvol» (Cunillé, 2000b: 38)— si algún día pierde el tren. Después la Mujer 2 insiste en que la Mujer 1 se ponga la peluca para saber si le va bien. La traductora, acaso como revancha por sentirse humillada, insiste en hacerle leer un rótulo que se ve desde la ventana —«Ultramarinos»—; le explica que la palabra tiene cuatro sílabas y expone la diferencia que hay entre vocales y consonantes. La Mujer 2 rehúye el tono profesoral de la otra y asume su papel de profesional: debe probarle la peluca a su clienta para asegurarse de que le encaja bien. Finalmente procede a ponérsela:

DONA 1.- Quants cabells té una perruca...

DONA 2.- Milions, suposo.

DONA 1.- Milions?

DONA 2.- Un milió...?

DONA 1.- I quants cabells poden caure al dia?

DONA 2.- No ho sé...

Pausa.

DONA 1.- Quants zeros té un milió?

DONA 2.- Un milió? (*Pausa.*) Sis.

DONA 1.- Qui li ha ensenyat els números?

DONA 2.- Me'ls va ensenyar el meu pare [...].

DONA 1.- Quantes lletres té *Ultramarins*...

Pausa.

DONA 2.- Quatre.

DONA 1.- No.

DONA 2.- Abans m'ha dit que en tenia quatre.

DONA 1.- Li he dit que tenia quatre síl·labes. I cada síl·laba pot tenir més d'una lletra (Cunillé, 2000b: 43).

Señala Puchades (2002: en línea) que cuando, al final de la escena primera, la Mujer 2 comienza todo el ritual de colocación y peinado de la peluca, este contacto táctil provoca una extraña emoción, precisamente por el hecho de haberse mantenido los personajes tan distanciados hasta ese momento. La relación entre las dos mujeres es compleja y confusa. En el poco rato que hace que conversan las señales se multiplican y los sentidos se entrecruzan o se superponen. La traductora lo mismo avanza en la intimidad de la otra con prepotencia que se muestra delicada y elogiosa; interroga, ironiza, elogia, suplica. La peluquera condesciende, se resiste, accede, retrocede, sonrío, se niega a ser compadecida. Las dos se tantean y se miden desde la distancia, luego se acercan más y se separan. La una se resiste a que le pongan la peluca, la otra se muestra reacia a retener la organización visual de la palabra «Ultramarinos» y a que le den lecciones de lectoescritura. Si una está enferma, la otra es analfabeta; ambas tratan de salvar la distancia existente entre sus carencias y debilidades sin herirse, procurándose estrategias de autoprotección y de ayuda mutua. La Mujer 1 siente una viva curiosidad por saber qué le interesa a la otra, qué prefiere, si le gusta su trabajo; querría ser capaz de vislumbrar su recorrido vital como en un mapa, y desearía serle útil —enseñarle a leer—, acaso como modo de evitar la compasión y establecer una relación de igual a igual entre ellas. Para ella es importante que la otra se sienta a gusto allí y no considere su relación como un mero intercambio comercial:

DONA 1.- Sempre pentina perruques?

DONA 2.- Sí...

DONA 1.- I no preferiria pentinar cabells de debò?

DONA 2.- Sí, és clar... Però fins que no trobi una feina en una perruqueria això està bé...

DONA 1.- Li agradaria tornar a treballar en una perruqueria?

DONA 2.- Sí...

DONA 1.- I anar a casa de la gent, li agrada?

DONA 2.- Si em fan fixa ja no hauré d'anar-hi més. És el que m'han dit...

DONA 1.- Només hi van els que estan a prova?

DONA 2.- Sí. (*Pausa.*) Vol veure l'altra perruca?

DONA 1.- No, per què...

DONA 2.- És més maca la seva, per això (Cunillé, 2000b: 44).

La Mujer 2 asegura que la peluca le queda muy bien, pero la Mujer 1 no quiere verse en el espejo. Lllaman a la puerta. A pesar de tener miedo —«Només quan

truquen, el moment abans d'obrir la porta» (Cunillé, 2000b: 46)—, la Mujer 1 abre la puerta, pues no permite que el temor la venza. Este momento en que suena el timbre y se anuncia la llegada de otra persona constituye el momento bisagra o transición entre la primera escena y la segunda, que estará protagonizada por la misma Mujer 1 y por la Mujer 3, que acaba de llamar a la puerta.

En la segunda escena es ya de noche. Ambas mujeres están de pie: la Mujer 1, junto a la mesa, y la Mujer 3, cerca de la ventana, por la que mira al exterior de vez en cuando. Cuando la Mujer 1 le dice que es mejor que vuelva mañana, por ser ya muy tarde, la Mujer 3 está absorta mirando por la ventana y no se da por aludida. Es sordomuda y solo entiende a la otra cuando le lee los labios. Después de su brusquedad inicial, la Mujer 1 se retracta y le ofrece un café a la Mujer 3, quien lo rechaza con un movimiento de cabeza. La Mujer 1 le enciende un cigarro a la otra y las dos fuman: «Em sembla que ja l'he vista alguna vegada pel carrer. Bé, de fet, l'he vista dues o tres vegades aturada a la vorera... des de la finestra [...]. Quan la veia aturada a sota la finestra m'imaginava que volia pujar però que no s'atrevia» (Cunillé, 2000b: 50).

La Mujer 3 niega con la cabeza que la carta sea para un pariente; tocándose el rostro con gran intensidad da a entender que es para su amante. La Mujer 1, ante la imposibilidad de la otra mujer de decir lo que quiere poner en la carta, le propone aventurar ella un posible mensaje y atenerse a sus gestos de asentimiento o de desaprobación: «El que podem fer és que jo gravo la carta com si fos vostè i mentre parlo em va indicant si està bé o no. Li sembla bé?» (Cunillé, 2000b: 51). Pone una nueva cinta en la grabadora y empieza a componer oralmente una carta de amor conmovedora: «Des que vas marxar em passejo pels carrers i de vegades, de sobte, em sembla que et veig tombar una cantonada... Llavors corro de seguida cap allà i quan hi arribo... ja no hi ets... no es veu ningú» (Cunillé, 2000b: 52). En ella se expresa el deseo por el amante ausente, y se formula la petición de que regrese: «Sento que la vida sense tu se'm va escapant... que fa temps que se m'escapa a poc a poc i no puc fer res per aturar-la... Si us plau... Torna al meu costat» (Cunillé, 2000b: 53). La muchacha muda asiente, cada vez más lenta, con los ojos muy abiertos, y parece confirmar que se identifica del todo con la voz de la Mujer 1 y lo que esta expone. Se muestra satisfecha con la carta que la traductora ha dictado y le tiende un sobre con dinero.

Es de vital importancia para la creación de la atmósfera y el efecto conseguidos lo que Anne Ubersfeld (2002: 49) denomina espacio lúdico —el lugar del cuerpo de los actores— y Patrice Pavis llama el espacio gestual, «el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio “emitido” y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse» (Pavis, 2011: 160). El hecho de que las mujeres mantengan tanta distancia proxémica y se comuniquen con dificultad, hace que su posterior acercamiento y efímero roce alcance altas cotas de emoción en el espectador. Tras el dictado de la carta, la Mujer 3 inicia una aproximación hacia la Mujer 1, tocando primero sus objetos sobre la mesa y después las puntas de la peluca que lleva puesta. En palabras de Puchades (2002: en línea), «Es el instante en que la obra adquiere el más alto grado de emoción. La mirada de la Dona 1, que no puede apartarse de la boca de la Dona 1 para saber lo que dice, y el tacto de esos dedos que parecen adquirir la sensibilidad del sentido perdido... ¿qué escuchan esos dedos acariciando la peluca?». En el mismo sentido, Ordóñez (2000: 3) señala que «En manos de cualquier otro autor, sin la sensibilidad y —digámoslo claro— sin la pureza de corazón de Lluïsa Cunillé, esta escena sería ridícula. En sus manos [...] la escena es un pequeño prodigio de emoción limpia y clara».

La escritora de cartas le pregunta si no le da miedo andar sola por la calle tan tarde, y le ofrece quedarse a dormir en su casa. La Mujer 3 coge la cinta de la grabadora y se la tiende a la Mujer 1, que se la devuelve porque no la necesita: va a escribir la carta esa misma noche y cree que se acordará de todo. Le pide la dirección del destinatario de la carta: «Sense adreça no podré enviar la carta demà» (Cunillé, 2000b: 55). La Mujer 3 la mira unos momentos pero después se va. ¿Acaso la destinataria de su mensaje es la propia Mujer 1, a cuya casa la otra quería subir desde hacía tiempo y no se atrevía? Si así fuera, se daría la misma situación que en *Una tarda* (2001), donde un inmigrante trata de declararse a una mujer que escribe cartas en su nombre. En *Passatge Gutenberg* una de las mujeres le ofrece a la otra quedarse a dormir en su casa, y la segunda, que rechaza la invitación, le tiende a la primera la cinta con su mensaje de amor grabado. Cuando al final la intrusa hace el gesto de irse, la traductora tiene una reacción algo desesperada: al intentar retenerla, cogiéndola del brazo, rompe el hechizo: el momento de intimidad vivido entre los dos personajes es irrepetible y la separación seguramente definitiva. Cuando la desconocida se va, llevándose una grabación que jamás podrá escuchar, la Mujer coge la primera cinta, la

rebobina en la grabadora y la pone: se oye la conversación grabada con la Mujer 2 cuando esta le dictaba la carta para el propietario de su piso. La escucha mientras recoge la mesa. Cuando termina la grabación, la traductora/escribiente coge una hoja, la pone en la máquina de escribir, se sienta y mira la hoja en blanco. Empieza a llover. Se va la luz poco a poco. Fin de la obra.

Hay entre la extensa producción de Lluïsa Cunillé, una pieza breve titulada *Una tarda* (2001) que debe verse como la primera aproximación o prefiguración, ensayo o esbozo de lo que acabaría siendo esta pieza de la que nos ocupamos aquí; en aquella una mujer escribe cartas para un inmigrante que en realidad está tratando, a través de las cartas a su novia ausente, de declararle su amor a la escribiente. Tanto *Passatge Gutenberg* como *Una tarda*, que fue publicada un año más tarde que aquella pero cuya redacción se adivina anterior, presentan coincidencias temáticas con obras como *El lector por horas* (1999) de Sanchis Sinisterra y *El traductor de Blumemberg* (1993), *Cartas de amor a Stalin* (1997) y *Una carta de Sarajevo* (2001), de Juan Mayorga; Puchades (2001: 97) habla asimismo de una «herencia reciclada de Beckett, en la que sus personajes graban su propia voz en una grabadora para después escucharla como si fuese una voz extraña».

Los motivos de la escritura de cartas y la correspondencia sirven para denunciar que nuestros sentimientos continuamente están siendo escritos —pautados, presupuestos, sobreinterpretados— por los demás. La presencia de una máquina de escribir resulta casi un anacronismo y se debe a razones estéticas y simbólicas, y el motivo de la voz grabada —en este caso en una grabadora, pero el contestador automático cumple una función análoga en otras piezas de la autora— es también un lugar común en su producción —*Apocalipsi, Vacantes, El instante, Húngaros, Más extraño que el paraíso*, etc.— y funciona, tal como apunta Puchades (2002: en línea), como «una metáfora de la condición efímera de la memoria». Dice José Sanchis Sinisterra (2002: 116) que el hombre es un ser exiliado en el lenguaje y, en consecuencia, «la literatura solo puede desconfiar de esa patria ajena». Las relaciones humanas se afianzan en ese territorio incierto y precario que es la palabra, el puente hacia el otro que escucha o finge escuchar, o que —en el caso de la Mujer 3— trata de aprehender lo que no oye. *Passatge Gutenberg* presenta algunas afinidades con *La última cinta* (*La dernière bande*, 1958) de Samuel Beckett, en que los fragmentos del pasado, los documentos de otras épocas resultan vacíos y sin sentido para justificar una situación actual carente de esperanza. Así, cuando el tránsito de pasajeros por el

piso de la Mujer 1 ha terminado, cuando ya no queda nadie y no hay ningún *otro* a quien hablar, incluso entonces «queda la palabra: siempre hay un recuerdo que inventar, una historia que rescatar del olvido... o del silencio. Aunque deba decirse a un magnetófono» (Sanchis Sinisterra, 2002: 121).

Como señala Iolanda Madariaga (2006: 13) hay una correspondencia entre el personaje de esta mujer que escribe cartas en *Passatge Gutenberg* y otros como la traductora que acude a visitar el piso de *La venda* (1999) y la profesora de francés de *Barcelona, mapa d'ombres* (2004). Apunta Trinidad Barbero Reviejo (2007: 129) que, del mismo modo que la mujer de *La venda* pretendía que le contasen sus proyectos y vivencias, en *Passatge Gutenberg* «la escritora de cartas aspira, a través de la muchacha peluquera, a poder apoderarse de un pequeño retazo de realidad exterior que a ella se le niega, encerrada en ese laberinto borgiano de ventanas cegadas». La Mujer 1 es consciente de que sus mejores años han pasado y —como a Krapp— tampoco le gustaría tener otra vez la posibilidad de ser feliz, sino que persevera en su pose fija de observadora desde la ventana. Como la propia dramaturga, escribiendo traduce y recrea el universo —el afuera, tras el cristal, y los adentros, aquello que hay de universal en los afectos—, y las imágenes que produce inevitablemente la traicionan. El lenguaje se revela insuficiente para apresar la vida; es una herramienta aproximativa, imprecisa, que rodea la realidad y no la traspasa. Si en la obra de Beckett Krapp 1, el actual, escucha a Krapp 2, el que grabó cintas en el pasado, también la Mujer 1 se escucha a sí misma y a su ex interlocutora, la Mujer 2. El presente resignifica constantemente el pasado, que muta a cada momento. Eso es algo que Harold Pinter sabía muy bien: las trampas que nos hacen la memoria y el lenguaje.

Apunta Pablo Ley tras su asistencia como espectador a *Passatge Gutenberg* que «Sería interesante imaginar una sesión integral Cunillé, tal vez en una gran fábrica, edificio abandonado, en la que en cada sala, al mismo tiempo, se representaran todas sus historias. Entrar y salir de cada espacio como un espectador privilegiado de una vida, la nuestra, que ha perdido todo sentido» (Ley, 2000: 47). Ello conecta con la definición que da Albertí de la obra de Cunillé como «un retrato puntilloso de momentos» (Cuadrado, 1998: 5), y con la metáfora que brinda Puchades (2002: en línea): la producción de la autora catalana como «un documental fotográfico sobre la intimidad del ciudadano occidental». Los momentos que recolecta, precisas captaciones de un gesto o una mirada, albergan más que la realidad objetiva que muestran: permiten entrever o intuir las proyecciones simbólicas que su dibujo

esconde. De ahí que sus espacios sean, además de figurativos, simbólicos; en *Passatge Gutenberg* esto viene anticipado por el mismo título.

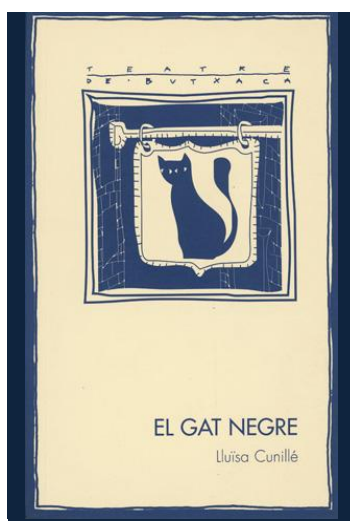
Puchades (2002: en línea) señala que la autora consigue reunir en esta pieza dos elementos esenciales de sus singulares procesos rituales: el espacio y la palabra — dicha y escrita—: «En este caso, da la impresión de que el rito de paso corresponde al de la última etapa de vida de la Dona 1, quien escribe su testamento en cartas de otros. El hecho de hablar de los sentimientos personales desde el soporte de la intimidad de otros, creo que es algo fundamental en el teatro de Cunillé». El personaje de Cunillé, desde una configuración perpleja o extrañada, pero también auténtica y reacia al autoengaño, trata de situarse en la casilla de salida, buscar nuevos modos relacionales desde la precariedad del presente que le toca vivir, el de la enfermedad y la soledad, y recuperar su identidad individual. Está en un momento de tránsito y precisamente porque no tiene nada que perder se abre a los demás e incluso muestra, desde su particular situación de desamparo, deseos de protegerlos. Los personajes presentan unas carencias o situaciones deficitarias tan evidentes que devienen casi simbólicas; ello es muy claro en el caso de las dos visitantes: una no sabe leer y la otra es sordomuda. Su condición las convierte en símbolo de marginalidad y aislamiento. La Mujer 1, que está enferma y acaso a punto de perderlo todo —su soledad final frente a la máquina de escribir *significa* la testaruda persistencia de la palabra frente a la degradación física—, brinda un provisional cobijo a las otras, que prefieren proseguir su solitario camino antes que dejarse ayudar, en un gesto de orgullosa autonomía que las revela como personajes inconfundiblemente cunillescos. Xavier Albertí habla 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», y a la que corresponden estos personajes de *Passatge Gutenberg*:

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 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 1.9).

Cada personaje asume su propio destino, pero para ello son precisos asimismo momentos de interacción con el otro. Momentos de una frágil y mágica intimidad que se desvanecen por la propia sustancia volátil que parece componer las relaciones humanas. Con todo, el proceso de (re)construcción del otro cercano, de su secreto, está

íntimamente relacionado con el proceso de (re)pensarse uno mismo, asumir la propia identidad. En este sentido, todo personaje desconocido es un intruso para el otro; con su mirada acota el territorio y otorga o impone una interpretación, más benévola o más maliciosa, al comportamiento del interlocutor. Planea aquí la concepción pinteriana del exterior como amenaza, de acuerdo con la cual los personajes tratarían de evitar los riesgos que la comunicación comporta, a fin de no mostrarse vulnerables e impedir que los invadan. Aquí, la Mujer 2 y la Mujer 3 serían las intrusas, que proyectan una mirada política sobre la no implicación de la Mujer 1 en algunos sucesos violentos del barrio; así, cuando esta declara haber escrito una carta dictada por un chico que quería confesarle a su madre que había arrojado a su propia hermana por la ventana —la Mujer 2 reacciona con las siguientes réplicas: «Li va dictar en una carta el que havien fet? [...] I no va anar a la policia? [...] I per què la va escriure?» (Cunillé, 2000b: 23)—, o cuando explica a la Mujer 3 que la otra noche fue testigo de una pelea en la calle: «Dos nois pegaven a un altre. Vaig obrir la finestra i els vaig cridar que el deixessin anar. Em van mirar un moment i van continuar apallissant-lo encara més fort. Al final em vaig enretirar de la finestra per no veure-ho» (Cunillé, 2000b: 53). Por otra parte, la Mujer 1, que está en su casa y por lo tanto es susceptible de ser espiada o juzgada por las dos visitantes, también ejerce de intrusa en la intimidad de las otras dos mujeres, y acaso con mayor perspicacia. Con todo, hay una gran ternura en el modo como tantean sus debilidades y se saben cercanas y comprensivas. Los personajes de Cunillé, una vez vencida la resistencia inicial, muestran, junto a la estrategia defensiva, la dimensión más benéfica del lenguaje, la que tiende puentes con el otro. Pérez de Olaguer (2000: 61) definía certeramente esta pieza como «una historia de necesidades, dependencias e independencias». Sin duda, se escenifica un sutil y conmovedor juego de seducción y dominio, que trasluce un concienzudo trabajo con el enigma y promueve así la participación activa del espectador en la construcción del sentido.

6.1.2. *El gat negre* (2001): del *cabaret* al melodrama



Portada del libro *El gat negre*

El gat negre se representó en el Teatre Malic de Barcelona, del 2 al 25 de febrero de 2001. La dirección corrió a cargo de Xavier Albertí, al frente de la Compañía Bulevard. En este espectáculo apreciamos el espíritu cabaretero que tanto marcará en los años siguientes algunos espectáculos elaborados conjuntamente por Cunillé y Albertí. Cabe precisar, con todo, que esta estética de *cabaret* viene marcada por la naturaleza del encargo que desde el teatro Malic, ya desaparecido, le hicieron a la autora. El montaje utilizó todas las posibilidades de la pequeña sala y situó la acción en el centro, con el público colocado a ambos lados del espacio central. Determinados efectos lumínicos —a cargo de Miki Arbizu— mezclaron el espacio del espectador y el del actor, con la clara voluntad de emular la atmósfera del *cabaret* y la particular relación proxémica que el género establece entre intérpretes y público.

Aseguraba Albertí, en rueda de prensa, que *El gat negre* era la obra de Cunillé más abierta hasta la fecha: «Esta vez abandona el lenguaje minimalista y se acerca a la narratividad. Aquí los conflictos son evidentes y los personajes se definen, pero como a ella siempre le gusta probar cosas esta vez lo hace con el género, ya que arranca en el *cabaret* y acaba en el melodrama» (Fondevila, 2001: 45); «Todo lo que pasa en la obra es obvio y no hay ese punto de difícil comprensión que existe en la mayoría de sus obras anteriores» (Pérez de Olaguer, 2001: 61). Núria Sàbat (2001: 58) la considera una pieza «más permeable y abierta al público que las anteriores, sobria pero quizás no tan parca y austera, en la que las palabras conservan aún su carácter enigmático e inquietante y los objetos, todo su poder evocador». Las dos adscripciones genéricas de la pieza, o las dos estéticas entre las que se mueve, son el *cabaret* literario y el melodrama. En este sentido, señalaba Albertí que Cunillé había querido hacer un espectáculo que arrancara con el *cabaret* literario para ir, poco a poco, entrando en el género del melodrama, y que «Pasar de una zona a otra es el reto de este montaje» (citado por Pérez de Olaguer, 2001: 61). El personaje del Pianista —interpretado por el propio Xavier Albertí— sirve de enlace entre los dos espacios de la pieza: el *cabaret* donde este toca y la pensión donde vive, llamada precisamente *El gat negre*, y donde

interactúa con otros tres personajes: un limpiabotas y buscavidas —interpretado por Jordi Collet—, una cartera que aspira a ser actriz —interpretada por Alícia Pérez—, y una misteriosa mujer —interpretada por Isabel Cabós— que muestra la determinación de irse pero no halla el modo o el momento de hacerlo. Lo más novedoso o inesperado de esta ficción teatral, respecto de la producción anterior de la autora, es que se sitúa en un contexto histórico reconocible y muy connotado: el de la Alemania pre-nazi. En el texto, figura una acotación previa a la obra en sí, inscrita en la página de las *dramatis personae*, que especifica que la acción se sitúa en una ciudad alemana —cuyo nombre no se precisa— en los años treinta (Cunillé, 2001a: 5). En su retrato del momento previo a la ascensión del nazismo, en la República de Weimar, Cunillé priorizará la creación de una atmósfera, evocando aquellos tiempos en que triunfaba en Berlín el *cabaret* literario de Karl Valentin y en que el nacionalsocialismo iba ganando terreno en la política y en la calle. El acierto de ambientar la pieza en esta época concreta es que hay tantas referencias al respecto que basta con algunos trazos contextuales para que se instale en la mente del espectador la imagen de una Alemania que pugna por salir de su profunda crisis económica, se solaza en cabarés y cafés cantantes, y vocifera las consignas de los partidos nazis y pangermánicos¹⁴.

El gat negre constituye ante todo una reflexión sobre el mundo interior de cuatro personajes que ven como el mundo a su alrededor cambia y con él su propia identidad. Lejos de centrar la atención en la espectacularidad del género cabaretero, en sus corsés y lentejuelas, y recurrir al tópico creado por la película emblemática del género —*Cabaret* (1972), de Bob Fosse—, Cunillé utiliza su sugestión estética como envoltorio atmosférico. La creciente presencia del nazismo en la sociedad alemana se filtra desde la extraescena sonora a través de los discursos de la radio, el repicar de botas militares y, en general, los ruidos que estremecen las paredes de una maltrecha pensión; también la hallamos en diálogos oblicuos, alusiones veladas y dobles sentidos. En la

¹⁴ Tal como señala Puchades (2002: en línea), este estreno coincidió con varios montajes que realizaban una revisión historicista sobre el tema del nazismo; así, en la temporada 2000/2001 pudieron verse *Por menjar-se ànima*, de R. W. Fassbinder, en el Tantarantana, con dirección de Carme Portaceli; *Mein Kampf*, de George Tabori, también en el Tantarantana e igualmente bajo la dirección de Portaceli; y *Nascuts culpables*, documental escénico de la compañía Moma Teatre, a partir de entrevistas a Peter Sichrowsky, con dirección de Joaquim Candeias y Carles Alfaro. También se estrenaron *Plaça dels herois*, de Thomas Bernhard, en el TNC, con dirección de Ariel García Valdés, y *Estiu* de Edward Bond, también en el TNC, con dirección de Manel Dueso. A estas obras de temática afín cabe añadirles otras que se sitúan en la corriente del llamado teatro de la memoria, caracterizado por la voluntad de revisión histórica; así, *Las manos*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe, dirigida por este último en la sala Cuarta Pared, y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga, dirigida por Guillermo Heras en el CDN y por Sanchis Sinisterra en la Sala Beckett.

extraescena y el subtexto de la obra de Cunillé están los terribles acontecimientos que suceden en la calle: los primeros linchamientos y humillaciones de judíos, la indiferencia policial ante desmanes, asaltos e incendios, la pérdida de recursos para sobrevivir, la pobreza, el hambre, la enfermedad y la muerte. Guillem Clua (2001: 107) señala cómo la realidad social en la calle, y su reflejo en la psique e interioridad de los personajes, se evoca mediante ambientes sonoros asfixiantes, que primero producen desasosiego y después pavor.

Los cuatro personajes protagonistas de *El gat negre* representan una sociedad vencida, y hallan su reflejo cinematográfico en la imagen que se intercala en los títulos de crédito de la película *El huevo de la serpiente* (1977), de Ingmar Bergman, ese plano en blanco y negro de un grupo de personas que se mueven a cámara lenta y que sugieren opresión, derrota, indolencia y desánimo. La película muestra la sociedad alemana de los años 20, anterior al momento en que se sitúa la acción de *El gat negre*, y ofrece un lúcido diagnóstico de los elementos que, combinados en una mezcla letal, engendraron el nazismo; entre ellos se encuentran la depresión económica, el miedo, la indiferencia ante la injusticia y el sueño eugenésico. La obra de Cunillé se sitúa ya en los años 30, en el momento de irrupción de una generación que, tal como vaticinaba el científico eugenista Hans Vergéus en la película de Bergman, contará con la energía necesaria para sumir a la humanidad en una batalla de sangre y fuego.

Por otra parte, como posible influencia literaria, cabe señalar la ficción epistolar *Paradero desconocido* (1938), de Kressmann Taylor; en ella se cuenta la historia de dos amigos y socios, uno alemán y el otro judío estadounidense, que viven en California y que a partir de 1932 se ven obligados a comunicarse por carta por la súbita decisión del alemán de volver a Alemania. En el intercambio epistolar, que trasluce la tragedia íntima y colectiva de ese momento histórico, se percibe el acercamiento del alemán al nazismo —«Y de verdad te digo, Max, que en muchos sentidos Hitler puede ser conveniente para Alemania [...] hay un renacer... un verdadero renacer [...] la sensación de que los alemanes hemos encontrado nuestro destino y de que el futuro se nos viene encima como una ola imparable» (Taylor, 2001: 23-24)—, hasta llegar a la adopción sin fisuras ni paliativos de esta ideología: «La raza judía es un dedo en la llaga para cualquier nación que le dé cobijo [...] te he querido no por tu raza sino a pesar de ella» (Taylor, 2001: 34). Así, el libro de Taylor nos muestra, a través del personaje de Martin Schulse, aquella generación, que el Vergéus de Bergman anunciaba, dispuesta a todo para la regeneración del pueblo

alemán y la exaltación de la raza aria; aquel movimiento popular cargado de maldad que veía en Hitler una luz blanca, ardiente como el sol del nuevo día: «Todo alumbramiento es atroz, así es este alumbramiento nuestro» (Taylor, 2001: 43). Y la maldad está presente como amenaza en *El gat negre*, ya desde el propio título, pues el gato negro es símbolo de mala suerte y también de brujería —una antigua creencia popular sostenía que todos los gatos negros eran brujas disfrazadas—, por no hablar del cuento homónimo de Edgar Allan Poe, toda una fábula sobre la perversidad y su enigma: «tan seguro estoy de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del ser humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre» (Poe, 2002: 56).

Los personajes de Cunillé muestran un carácter pasivo y melancólico; son supervivientes a la sombra de la generación pujante y violenta que enarbolará los ideales y eslóganes del nazismo. Por las características de los personajes, víctimas de la violencia derivada de la sociedad alemana, y por el modo como sus situaciones traslucen la presencia amenazadora del nazismo, la injusticia social y la miseria económica, *El gat negre* recuerda al teatro de Ödön von Horváth, autor dramaturgo alemán de origen húngaro cuyas piezas escritas durante el período inmediatamente anterior al acceso de los nacionalsocialistas al poder llevan el subtítulo de Volksstück y por lo tanto se inscriben en el llamado teatro popular, una tradición muy viva en Austria y Baviera. Estas piezas son *La noche italiana* (1931), *Historias de los bosques de Viena* (1931), *Kasimir y Carolina* (1932) y *Amor, fe, esperanza* (1936), y en ellas Horváth llevó a escena a la gente del pueblo del momento, es decir, a los pequeñoburgueses y los proletarios.

El gat negre no es ni mucho menos una obra histórica sino más bien una aproximación al mundo interior de unos personajes que son producto del contexto en que se hallan. La Alemania nazi se alza al fondo como una marea que amenaza con crecer y llevárselo todo: como un gato negro agazapado cuya mirada anuncia que lo peor está por llegar.

En la primera escena de *El gat negre* la acotación marca el espacio de un *cabaret* y tres personajes: Ella 1, Ella 2 y el Pianista. Reza la acotación: «ELLA 1 mira de tant en tant a una banda i a una altra com si esperés algú que que no acaba d'arribar. Finalment, arriba ELLA 2 que se situa davant ELLA 1» (Cunillé, 2001a: 7). Ella 1 se queja al público de que la otra llega tarde. Ella 2 esboza una pregunta inacabada que va aumentando con un nuevo sintagma tras cada réplica de su interlocutora, en un

engañoso juego de incógnitas y expectativas que, por su carácter metateatral, confieren irrealidad a la escena. La pregunta, ralentizada y fragmentada por cada nueva reflexión de Ella 1, que parece ser la conciencia de Ella 2, se restituye al final de modo completo:

ELLA 2.- Escolta..., què va passar anit a casa teva després que et vaig trucar per telèfon i et vaig demanar si hi podia anar i tu em vas dir que no amb el pretext que estaves molt cansada i que te n'anaves a dormir?

ELLA 1.- (*Al públic.*) I ara li hauré de contestar alguna cosa interessant, alguna cosa que justifiqui aquesta trobada aquí, l'endemà, en aquest lloc que no sé ben bé què és..., on no hi ha ningú... Alguna cosa que després de sentir-la puguin dir... és clar que valia la pena venir aquí per sentir això... Però és que no m'ho ha posat fàcil, gens fàcil... I si no estigués tan cansada... I com no he d'estar cansada si ahir em vaig passar tot el dia aprenent-me això de memòria, mentre que ella amb quatre frases..., i per això quan em va trucar anit per preguntar-me si podia venir jo li vaig dir que no, que estava molt cansada i que me n'anava a dormir. I me'n vaig anar a dormir, els asseguro que me'n vaig anar a dormir. I per això, del que va passar anit a casa meva no en sé res, res de res (Cunillé, 2001a: 11).

Este diálogo, que funciona como un desdoblamiento del mismo personaje, trabaja a partir de reflexiones metateatrales sobre el juego de expectativas y se dirige al público rompiendo la cuarta pared: «El pretext...! Hi ha un pretext, el meu pretext. Mirin, mirin en el programa de mà si diu alguna cosa del pretext. Pre-text, abans del text. Oi que no ho havien pensat?» (Cunillé, 2001a: 9). La luz recae después sobre el Pianista, que toca y habla a la vez, mientras las dos mujeres salen de escena. El Pianista dedica la pieza a todos aquellos, entre el público, que cumplen años y les ofrece la oportunidad de decir algo; entonces un títere sale de detrás del piano y se dirige al público: «Senyores i senyors... Sàpiguen de bon començament que aquí ningú no els dirà la veritat. L'autora és massa tímida, els actors són tots de províncies i el director és massa culte per creure que hi ha de debò una veritat que es pugui expressar amb les mateixes paraules que serveixen per a dir les més grans mentides» (Cunillé, 2001a: 13). Tampoco el títere, por su propia condición, resulta apto para decir la verdad, así que se esconde de nuevo tras el piano. Entonces el Pianista pregunta si hay entre el público alguien a quien le gustaría cantar una canción. Se pone el énfasis en la ruptura de la cuarta pared propia del género del *cabaret*, la apelación directa al público y la instancia a participar del espectáculo. Pide que bajen las luces para preparar el ambiente y hacerlo más íntimo; cuando la claridad de las luces se extingue del todo, el Pianista anuncia que ya pueden empezar. Esta primera escena ha

sido un prólogo, una entradilla propia de un presentador de variedades que con gracia y simpatía se gana al público, a la manera del maestro de ceremonias del Kit Kat Club interpretado por Joel Grey en la película *Cabaret* (1972). El hecho de que los dos personajes femeninos se denominen Ella y se numeren con las cifras 1 y 2 sugiere un desdoblamiento de una misma mujer, una actriz, del mismo modo como el Pianista se desdobla al final de la escena cuando el títere le hace las réplicas.

En la segunda escena se oye la voz de una soprano que canta acompañada de una orquesta. Cuando se ilumina la escena, nos percatamos de que se trata del recibidor de una pensión, con unas escaleras que llevan al piso de arriba. En la parte de abajo, hay un piano, un taburete, un teléfono y una ratera. De este modo, como señala Sàbat (2001: 58), «Tras una engañosa pero reveladora apertura que nos remite a un *cabaret* de la época, Cunillé presenta a los huéspedes de esa decrepita pensión». Apunta Clua (2001: 107), «Les escenes inicials de cabaret literari van seguides del daltabaix emocional de quatre subjectes assetjats per la realitat». La Mujer 1 está frente a una radio encendida, de donde sale la música, y hace como si cantara. El Hombre, que la mira sentado en las escaleras, le dice que así —con la mentira y la impostación, cabe suponer— solo conseguirá hacerse daño a sí misma. Ella apaga la radio y sale a la calle. Baja por las escaleras la Mujer 2 con el abrigo puesto y una maleta. El Hombre le desea un buen viaje y ella dice que los echará de menos. Se dan la mano. Ella sale de la pensión y él enciende un cigarrillo con una cerilla que mira unos instantes antes de que se apague. Se hace la oscuridad.

En la escena tercera se oye como si alguien afinara un piano. Se ilumina la escena y se ve al Hombre sentado en la silla, limpiándose los zapatos con utensilios de limpiabotas que saca de un maletín de madera. Se oyen pasos de soldados que marchan en la calle y a medida que se acercan el Pianista hace más ruido; cuando los pasos se alejan, el Pianista deja de afinar el piano y se sienta en el taburete. Confiesa que no sabe afinar pianos y se pregunta por qué no caen ratas en la ratera. El Hombre le ofrece sus servicios, que van desde limpiarle los zapatos hasta conseguirle un piano. Recibe siempre negativas, pero aun así le da a probar la resistencia de un cordón que aguanta la fuerza de dos hombres:

HOME.- Sap per què en el meu ofici som tots uns bocamolls? Perquè la majoria tenim penellons a les mans de passar fred al carrer, i hem de procurar que els clients es fixin abans en la nostra llengua que en les nostres mans [...]. Als clients no els agrada que fem servir guants, volen veure com ens embrutem les

mans. (*Pausa.*) No es pensi, m'agrada netejar sabates, és el que faig més bé. I també és una manera de conèixer gent i tenir contactes interessants en el món dels negocis, la política i les arts, encara que només siguin locals. (*Treu una foto.*) Miri... aquesta és la caseta que em vull comprar per a la feina. Espero poder-la comprar abans que algú la cremi [...]. Hi ha gent que llença les burilles enceses a qualsevol banda sense mirar, com que ara tothom té tanta pressa. (*Pausa.*) De debò, no vol que li netegi les sabates? (Cunillé, 2001a: 17).

El Pianista le pide que le venda unas partituras. El Hombre sale de noche a trabajar, pues sabe bien que hay muchos clientes potenciales en la calle, gente que sale a pasear porque sufre de insomnio. Le dice al Pianista que algunas noches, cuando vuelve de trabajar, lo oye cantar flojito en su habitación. El Pianista, tocando, le pide que le diga cómo sonaba la melodía que le oyó cantar, pero el Hombre no acierta a entonarla. Entra la Mujer 2 con el abrigo puesto y la maleta: no encuentra taxi. Decide esperarse un momento dentro de la pensión y salir después, porque aún tiene tiempo. El Hombre se ofrece a limpiarle los zapatos, pero ella rehúsa y él sale a la calle. El Pianista toca pero la mujer no reconoce la música.

En la escena cuarta, ya en plena noche, el Hombre se halla detenido en una calle. De repente, alguien lo llama desde la penumbra. Es un Oficial, interpretado por Alcía Pérez. El Hombre se acerca con su maletín de madera y un taburete bajo. El Oficial pone el pie sobre el maletín y el Hombre se sienta en el taburete. Se da cuenta de que su cliente acaba de estrenar las botas y le aconseja que se las haga limpiar todos los días, para que le duren el doble. El Oficial se interesa por las heridas de las manos del limpiabotas, y el Hombre responde que se las ha hecho con las hebillas de los zapatos y los pisotones que le propinan los clientes:

OFICIAL.- Deixes que la gent et trepitgi?

HOME.- No ho fan expressament... Ara la gent té molta pressa i no miren a terra... Com que tothom està tan enfeinat..

OFICIAL.- Et sembla malament que hi hagi feina?

HOME.- No, al contrari... Quanta més feina millor [...]. Els clients queden molt contents de la meva feina... (*Escup a les dues botes de l'OFICIAL.*)

OFICIAL.- Què fas?

HOME.- És perquè brillin més... Després de passar-hi el drap, s'hi podrà mirar com en un mirall, igual que Narcís [...]. Vol que li faci un massatge als peus?

OFICIAL.- No em puc treure les botes, estic de servei...

HOME.- No, amb les botes posades [...].

OFICIAL.- És un dolor... Com t'ho podria explicar, Víctor...

HOME.- Com si l'estiguessin mossegant...

OFICIAL.- Això mateix...

HOME.- Com si un parell de rates li haguessin clavat les dents a cada peu i no els deixessin anar...

OFICIAL.- Sembla que hi entens molt de dolor [...].

HOME.- Té una pedra enganxada a la sola... No, és un vidre... Vol que li tregui? (Cunillé, 2001a: 25).

Asistimos a una relación enfermiza, con tintes sadomasoquistas, entre el Hombre y el Oficial, que actualizan la dialéctica entre poder y sumisión. El limpiabotas encarna la moral del esclavo que ha aprendido a desempeñar su papel y que, enajenado y poseído por la lógica del totalitarismo, asume su mansedumbre y sometimiento con cierta morbosa delectación, o como si se tratara de una relación justa o natural. Primero el limpiabotas proclama que está contento con su suerte, a pesar de que lleva una vida de genuflexiones y heridas en las manos; después empatiza con el dolor del Oficial, cuando es él —el pueblo— el que sufre, pasa hambre y debe recurrir a mil argucias y trapicheos para sobrevivir. Por último, con una actitud de autodegradación esforzada y casi gozosa, el Hombre pone su mano bajo la suela del Oficial para que este se la pise y satisfaga así sus ansias de poder y de dominio. Los dos personajes, al parecer, se adivinan los nombres. El Oficial se llama Narciso, nombre mitológico que evoca el egotismo y la crueldad del poder, y el limpiabotas dice llamarse Víctor, nombre que subvierte irónicamente su condición de vencido pero que en el fondo también ilumina su verdadera fuerza y condición de resistente o superviviente. El Oficial le pisa cada vez más fuerte la mano y el otro se somete a su destino sin quejarse. A Ordóñez (2001: 3) le hace pensar en la relación sadomasoquista de la película *Portero de noche* —dirigida por Liliana Cavani (1974)—, solo que aquí los papeles estarían invertidos en el sentido de que el Oficial, el hostigador, es interpretado por una actriz, mientras que la víctima poseída por una voluntad autodestructiva sería el Hombre. Por nuestra parte, detectamos una cita o una remisión, voluntaria o no, a la pieza *Amor, fe, esperanza* (1936), de Ödön von Horváth; concretamente a la escena decimoctava, en que Elisabeth, una vendedora de fajas y corsés que ha tratado de vender su cadáver en vida en el Instituto de Anatomía para conseguir una licencia de vendedora a domicilio, tiritada de frío en mitad de la noche y un Policía expresa que él le dejaría con mucho gusto su abrigo, para protegerla del frío, pero lo tiene prohibido porque está de servicio y el deber es el deber. De igual manera, la Oficial de *El gat negre* no se quita las botas alegando que está de servicio, y pisa, cada vez con más fuerza, la mano del limpiabotas.

La escena quinta nos sitúa de nuevo en la pensión. En la oscuridad se oye el piano. Cuando se ilumina la escena, la Mujer 2 continúa sentada en el mismo sitio, con el

abrigo puesto y la maleta a los pies, y el Pianista toca. La Mujer 2 aplaude cuando este termina de tocar y anuncia que debe irse a la estación; saca una foto suya del bolso, se la muestra al Pianista y le pregunta si ha cambiado mucho. Coge la maleta y se dispone a salir pero advierte que llueve, así que pospone de nuevo la partida con la excusa de que tiene el paraguas en el fondo de la maleta. El Pianista le pide que se acerque, abre la tapa del piano y le enseña un caracol que hay dentro. Ella opina que debería sacarlo de allí y dejarlo en un jardín o en un parque. Entra la Mujer 1 vestida de cartera y le entrega una carta al Pianista, que no la abre. La cartera lleva encima un montón de cartas que no han llegado a su destino, o bien porque la dirección estaba equivocada o bien porque el destinatario no se hallaba allí; esta alusión a las cartas sin destinatario hace pensar en *Adresse Unbekannt*, el sello marcado en las cartas devueltas de *Paradero desconocido* —Kressmann Taylor (1938)— que resulta ominoso porque prefigura la tragedia de los campos de exterminio:

DONA 2.- No hi ha cap carta per a mi?

DONA 1.- Espera una carta?

DONA 2.- De fet, no. Era per si de cas...

DONA 1.- Totes aquestes cartes les he de tornar perquè tenen l'adreça equivocada o no he trobat el destinatari... I com que no hi ha remitent.

PIANISTA.- I què en fan?

DONA 1.- Es cremen. Totes les cartes que no arriben al seu destinatari s'han de cremar.

DONA 2.- No ho sabia.

DONA 1.- És millor això que es quedin sense llegir, no troben? (Cunillé, 2001a: 32).

Todos esperan a que los llamen para cenar. Cuando se entera de que hay un caracol en el piano, la Mujer 1 se acerca, lo coge y sale a la calle para dejarlo fuera. La Mujer 2 se enfada porque afirma que el caracol es del Pianista, que lo ha encontrado, y este responde que ni siquiera el piano es suyo. La Mujer 1 sube escaleras arriba para cambiarse y la Mujer 2 anuncia que se va aprovechando que ha dejado de llover. Coge su maleta y sale de la pensión. El Pianista cierra el piano y enciende la radio. La voz de la radio da unas instrucciones para que los oyentes se acerquen la mano al pecho y noten la bomba que llevan dentro —«No, no és el seu cor. És una bomba. Una bomba que en el millor dels casos, si és que fan bondat, acabarà per desactivar-se tota sola» (Cunillé, 2001a: 34)—, instándolos a ser valientes y a resistir el peligro de someterse al bombeo de su propio pecho; a continuación se oye el himno nacional alemán.

Después, el Pianista retira la mano del pecho y entra la Mujer 2 diciendo que el único taxi que ha pasado estaba ocupado. Se hace la oscuridad.

En la escena sexta, la Mujer 1 y la Mujer 2 están jugando a damas, mientras fuera llueve. El ludismo de la escena trae reminiscencias de obras anteriores de Lluïsa Cunillé como *Dotze treballs* (1998); está en conexión con una obra estrenada ese mismo año con la Hongaresa de Teatre, *Viajeras* (2001), y hallará continuidad en obras posteriores como *Il·lusionistes* (2004). La Mujer 1 comprueba si el teléfono tiene línea y la otra le espeta que se engaña a sí misma y que, teniendo un gran futuro por delante, se empeña en luchar por cosas pequeñas. Hay de fondo la cuestión judía y el ascenso del nazismo: lo que la Mujer 2 parece estar diciéndole a la otra es que debe asumir su condición y decidirse a huir de un país que la humilla. La Mujer 2 le aconseja que haga como ella, empezar una vida en otra parte, que es por lo que espera el taxi que se la lleve de allí, pero la Mujer 1 se siente incapaz de moverse: «No..., tinc la sensació que sóc una d'aquestes fitxes que no pot anar més enllà d'aquests quadradets. A més, estic cansada» (Cunillé, 2001a: 36). Confiesa, además, que la acaban de echar del trabajo por abrir las cartas y leerlas: «En tots aquests anys, hauré llegit més de cinc mil cartes i sap..., mai no he trobat una sola carta d'amor. Ni una. Parlo de cartes d'amor, no de felicitacions de Nadal ni res semblant... No li sembla estrany?» (Cunillé, 2001a: 37). La Mujer 2 le dice que en el fondo de la maleta tiene una carta de amor que le trajo la Mujer 1 y que esta no pudo leer porque estaba en húngaro; el hecho de que la carta de amor esté escrita en húngaro, además de funcionar como una réplica efectista, puede ser un guiño a la compañía Hongaresa de Teatre y acaso también a la deuda de esta pieza con Ödön von Horváth. En ese momento entra el Hombre con un paraguas y se saca algo que tiene pegado en la suela y que resulta ser un caracol; fijémonos en que, si en la escena anterior el Hombre sacaba un cristal de la suela del zapato del Oficial, ahora es a él a quien se le ha pegado algo en la suela, algo que no es un vidrio cortante sino un molusco viscoso, un caracol, acaso metáfora de su propia condición¹⁵. El Hombre sube a su habitación y la Mujer 1 pone la radio: mueve el dial y en todas las emisoras se oye un discurso de Hitler. Finalmente la Mujer 1 encuentra una emisora donde suena la voz de una soprano acompañada de una orquesta. La Mujer 1 mueve los labios como si fuera ella

¹⁵ Veáanse las palabras ya citadas de Albertí a propósito de los personajes caracol, que van con su caparazón a cuestas, con toda su vida y equipaje encima (Anexo1.10).

la que cantara, y la Mujer 2 le da una bofetada para hacerla reaccionar. La Mujer 1 apaga la radio y anuncia que se va al cine. Cuando ya va a salir, suena el teléfono:

DONA 1.- Pensió El gat negre, digui? (*Pausa.*) Em sembla que està tot complet, però és millor que truqui més tard a veure si hi ha la dispesera. (*Pausa.*) De res. (*Penja el telèfon.*)

DONA 2.- Per què li ha dit que estava complert?

DONA 1.- Sempre que truca algú dic que està complert.

DONA 2.- Però, ara hi ha la meva habitació lliure... (*La Dona 1 surt de la pensió.*) Em sent? Hi ha la meva habitació lliure! (Cunillé, 2001a: 41).

En la escena séptima, la Mujer 1 y el Acompañante —interpretado por Xavier Albertí— están sentados a una mesa redonda, ante dos copas, un cenicero y un pequeño cartel con el número 13. Se oye ruido de gente y un foco cruza la escena. Ella acepta un cigarrillo y fuma. Está muy nerviosa y pregunta si está despeinada o tiene ojeras. El hombre la encuentra fantástica pero ella no acaba de estar contenta con el aspecto de él: la otra vez le parecía que iba demasiado arreglado y hoy le parece desaseado. La Mujer 1 se prepara para cuando vuelva a pasar el foco y la ilumine: «Ja torna una altra vegada... Si us plau, posa't bé i fes el favor de somriure [...]. Només ens miren quan ens passa la llum per sobre. Sembla mentida que encara no sàpigues això» (Cunillé, 2001a: 44-45). Afirma que en el cine lo más importante es ser natural. Ella sueña con que la luz del foco se pare y la enfoque a ella: «Tant de bo s'aturés... T'ho imagines? Seria increïble [...]. Quan passava per aquí anava més a poc a poc... Segur que la propera vegada s'atura, ja ho veuràs... Imagina't que ens agafessin a tots dos... Imagina't tu i jo a la mateixa pel·lícula (Cunillé, 2001a: 45-46). Su gran sueño es convertirse en una estrella de cine y trabajar en los estudios de la UFA —Universum Film AG—, el que fue el principal estudio de cine alemán durante la República de Weimar y el Tercer Reich. El Acompañante se muestra bastante más pesimista, y le objeta que no es rubia, tiene acento del sur y no sabe cantar. El último argumento que esgrime es el más impactante para el espectador: ella es judía, por más que niegue sus orígenes e insista en que es adoptada. Y es impactante porque el espectador ya intuye que si se le diera la vuelta al foco y se iluminara el resto del plató la imagen obtenida sería muy parecida a la imagen distorsionada con que acaba la película *Cabaret*: una masa de clientes uniformados con las camisas pardas de las SA e insignias nazis. Tras una nueva pasada del foco, el Acompañante hace amago de irse pero ella le suplica que se quede: «No, espera't, no te'n vagis, si us plau... Saps, necessito que aquell maleït focus s'aturi d'una vegada i em mirin de debò... A més,

m'ho mereixo, m'entens? Em mereixo que em mirin... No demano res més» (Cunillé, 2001a: 48). El Acompañante le propone que detenga ella el foco y le asegura que hay una manera infalible. Él se pone a silbar *La Internacional* y la anima a que silbe con él; afirma que si silban los dos seguro que los oyen. Entonces el foco se detiene sobre ellos y se hace la oscuridad. El sentido está claro: este foco que busca nuevos rostros para una película «de repente tiene la claridad glacial que detecta a los elegidos para Auschwitz» (Ordóñez, 2001: 3). En un régimen totalitario, los significados se superponen: el arte está supeditado a la política. Pensemos en las terribles palabras de Schulse en *Paradero desconocido* a propósito de una actriz judía: «Como alemán, mi deber no ofrecía duda alguna. Ha exhibido su cuerpo judío en las tablas ante jóvenes alemanes puros» (Taylor, 2001: 52). También cabe ver en este espesor significativo que confunde historia y cine la ironía de conocer el nazismo a través del filtro de las películas filmadas sobre esta temática, que ha devenido casi un género en sí.

En la escena octava, la Mujer 2 está sentada en la butaca con el abrigo puesto y la maleta a los pies. El Hombre está de pie con el abrigo y el paraguas en el brazo mirando afuera. Ella ha llamado un taxi y lo está esperando. Ninguno de los dos irá al desfile. La Mujer 2 se quita un anillo y se lo da al hombre, pidiéndole que lo venda y le mande el dinero a una dirección que le indicará por carta. El Hombre ya realizó varias ventas de anillos de la Mujer 2 —después sabremos que le han confiado también la venta de las partituras del Pianista y del piano de la patrona—, y le confiesa que en aquellas ocasiones se quedó con la mitad del dinero; a ella no le parece mal, pues no espera que le hagan el trabajo gratis. El Hombre parece subyugado por el régimen, y ha interiorizado, con actitud masoquista, la culpa que el régimen ha depositado sobre él. Lo veíamos en la escena con el Oficial, y lo vemos ahora:

HOME.- El que hauria d'haver fet és denunciar-me...

DONA 2.- Què vol dir?

HOME.- O pegar-me vostè mateixa...

DONA 2.- Pegar-li?

HOME.- Suposo que és el que em mereixo... (*Li dona el paraigua a la DONA 1.*)
Tingui...

DONA 2.- Què?

HOME.- Pegui'm...

DONA 2.- Per què?

HOME.- Si em pega, em sentiré més bé... (Cunillé, 2001a: 50).

La Mujer 2 no se ve capaz de vender ella misma los anillos, porque son regalos de amigos muy sabios; sabios porque sabían que las cosas duran más que el amor. Ahora

esos amigos están diseminados por el mundo y a estas alturas tampoco tendría nada ya que decirles. El Hombre decide al fin ir al desfile para vigilar que no quemen la casa de madera que quiere comprar; le muestra a la Mujer 2 la foto de la casa. Ella, a su vez, le muestra una foto suya de hace un año en la misma pensión; al igual que hizo con el Pianista en la escena quinta, le pregunta al Hombre si ha cambiado mucho. Se oye ruido en la estancia de la patrona pero, como esta ha ido al desfile, los inquilinos atribuyen el estruendo al loro de la patrona y a las ratas. Aparece el Pianista por la escalera; empieza a tocar y nadie reconoce la música. La Mujer 2 le entrega al Hombre una tarjeta con una dirección y le pide que se la dé al primer taxi libre que encuentre; seguramente se trata de la dirección de una casa de empeños, donde el Hombre venderá el anillo mientras ella se queda a escuchar al Pianista.

En la escena novena, el Pianista sigue tocando y la Mujer 1 le deja una carta encima del piano: es la última que le quedaba por repartir. La Mujer 2 está dormida en la butaca con la maleta a los pies. La Mujer 1 se queja de la eterna improvisación del Pianista y expresa el deseo de cantar un villancico como cuando era pequeña y se sentaba bajo la escalera en casa de sus abuelos. Tocan y cantan un villancico por muy breve tiempo y ella confiesa que últimamente piensa mucho en cuando era pequeña. El Pianista se muestra bastante hostil:

DONA 1.- Vol veure una foto dels meus avis?

PIANISTA.- No.

DONA 1.- Per què no?

PIANISTA.- Imagini's que tothom anés ensenyant fotos a tothom, no acabariem mai.

DONA 1.- No li caic gens bé, oi?

PIANISTA.- Per què ho diu?

DONA 1.- Mai no m'explica res de vostè... Jo li explico coses de mi i, en canvi, vostè... ni tan sols és capaç de dir-me què toca [...].

PIANISTA.- Cada nit somnio una cançó sencera, somnio una cançó diferent cada nit i quan em desperto no me'n recordo de res [...]. Sí, cada nit somnio una cançó, només una, i quan em desperto i em dispo a tocar-la, no puc, ha volat... Si me'n recordés de cada cançó, sap quantes cançons tindria al cap de l'any? Tres-centes seixanta-cinc (Cunillé, 2001a: 58).

La Mujer 2 se despierta y dice haber soñado que iban todos en el mismo tren y de repente descarrilaban en la frontera. El Pianista sale de la pensión sin abrigo. La Mujer 1 coge la carta de encima del piano y la abre: es una carta de despido.

En la escena décima, la luz recae sobre el Pianista, que está tocando. De fondo, se oye ruido de gente, como si se tratara de una fiesta, y se acerca al piano un Invitado —

interpretado por Jordi Collet— que lleva una máscara negra sobre los ojos. Marcos Ordóñez (2001: 3) considera la escena de la fiesta con antifaces, en una mansión apartada, como «la escena más poderosa y mágica de la función— a la que el pianista llega con la andadura sonámbula de Tom Cruise en *Eyes wide shut*». En efecto, la participación del Pianista en un evento clandestino con la apariencia de una fiesta de disfraces hace pensar en el pianista Nachtigall, personaje de la *nouvelle Relato soñado* (1925), de Arthur Schnitzler —dramaturgo austríaco neorromántico, representante del impresionismo vienés y gran retratista de la burguesía de finales de siglo—, que inspiró la película *Eyes wide shut*, dirigida por Stanley Kubrick (1999). En la pieza de Cunillé, el Invitado le dice al Pianista que está buscando gente para formar un coro; ello hace pensar en el carácter falsamente religioso de la orgía clandestina a que asiste Fridolin, el protagonista de *Relato soñado*: «El canto crecía maravillosamente, el armonio sonaba de una forma nueva, no religiosa ya sino profana, exuberante, retumbando como un órgano» (Schnitzler, 2008: 61). El Invitado de *El gat negre* llama al Pianista por su nombre: Fausto. Le dice que conoce lo que está tocando y le tiende un papel con la letra que corresponde a la improvisación del Pianista. Este confiesa que no sabe cómo acabar su canción, y entonces el Invitado se sitúa detrás del Pianista, pone sus manos encima de las suyas y toca el final de la canción. Se oyen tres campanadas de reloj y el Pianista cierra el piano. El Invitado —el diablo— le pide que sea el director de su coro: «De moment, només sé que vull formar un cor que no tingui res a envejar al millor dels cors celestials, ho entens? Vull que actuï als auditoris més importants del món» (Cunillé, 2001a: 63). El Invitado le pide que le escriba su dirección en un papel; el Pianista se hace daño con la pluma y mancha el papel de sangre. El Invitado se va y aparece por detrás del piano el Títere de la escena primera. Le pide trabajo al Pianista, pues sabe que acaba de firmar un contrato: podría hacer un número entre canción y canción. De lo contrario, dice el Títere, se alistará en el ejército. Al despedirse le pide que cierre los ojos para darle un beso de despedida; el Pianista cierra los ojos y el Títere saca una maza y le da un golpe en la cabeza: «Després de tot, només és un somni... O no?» (Cunillé, 2001a: 67). El Títere se esconde tras el piano y se oyen las campanadas de un reloj de pared mientras cae la oscuridad.

En la escena decimoprimera y última, suenan doce campanadas y se ilumina el vestíbulo de la pensión. Todos los personajes tienen una copa de vino en la mano, excepto el Pianista, que sigue apoyado contra el piano con los ojos cerrados. La Mujer

1 entrechoca su copa con la del Pianista y este se despierta. Todos beben pero nadie sabe por qué brindar y entonces se oye la voz del loro de la patrona que repite dos veces «Heil Hitler» —acaso un guiño al loro que en la escena segunda de *Luces de bohemia*, en la cueva-librería de Zaratustra, soltaba vivas a España (Valle-Inclán, 1990: 56)—. La dueña no está porque ha asistido a un desfile: aunque se trata de un personaje ausente, deviene el ejemplo más claro de la adaptación progresiva al régimen de quienes están condenados a vivir allí y se aclimatan, sumisos, a una ley que perciben como natural. La Mujer 1 descubre que las ratas se han comido los cables de la radio, y el Hombre, para demostrar que su matarratas ha sido de utilidad, saca de detrás del piano un ratón muerto. El Pianista trata de abrir la tapa del piano pero no puede. El Hombre le informa de que la patrona de la pensión lo ha cerrado con llave hasta que consiga venderlo. Nadie sabe dónde está la llave y el Pianista se pone a tocar sobre la tapa. La Mujer 1, sin que nadie la vea, se acerca a la ratera, coge un poco de matarratas y lo mete en su copa; luego brinda para que el año que empieza sea el mejor de todos, pero al final no bebe. Mientras bailan sin música, la Mujer 2 le pide al Hombre que le venda un broche y que le mande el dinero a la dirección que le indique por carta; no le importa desprenderse de sus joyas, porque le recuerdan demasiado a los buenos tiempos y eso es algo que sin duda no puede permitirse. Entre la Mujer 1 y el Pianista tiene lugar un diálogo desesperado y absurdo:

DONA 1.- Si jo li digués que estic bojament enamorada de vostè, em creuria?

PIANISTA.- La veritat és que no.

DONA 1.- Té raó, no tindria cap sentit.

PIANISTA.- Per què ho ha dit, doncs?

DONA 1.- Ha estat un intent barroer de canviar la situació. Per això m'agrada tant el cinema, perquè de sobte canvien de seqüència i tot és diferent (Cunillé, 2001a: 75).

El Hombre cambia de pareja y se pone a bailar con la Mujer 1, que sigue con la copa en la mano. La Mujer 2 trata de forzar la cerradura de la tapa del piano con un alfiler pero no lo consigue. De repente el Hombre se sube a una silla y anuncia que ha quemado la casita que se quería comprar para que nadie la quemara antes de que él la comprara; sabe que tarde o temprano alguien la habría quemado. Quemar la casa ha sido un modo desesperado de conjurar la amenaza que pende sobre su cabeza; de acuerdo con el perfil psicológico que ha venido exhibiendo a lo largo de la obra, el Hombre previene la desgracia provocándola él mismo: «Si haguessin vist quanta escalfor hi havia al costat de la meva caseta mentre cremava... Durant una estona

tothom ha deixat de mirar la desfilada per mirar les flames de la meva caseta» (Cunillé, 2001a: 79-80). Todos los personajes asumen su fracaso y saben que están condenados.

El Pianista, a escondidas, se acerca a la ratera y pone veneno en su copa. Brinda por todos ellos, pero no beben ni él ni la Mujer 1. Después el Hombre coge también un poco de matarratas y lo pone en su copa; propone un brindis pero solo bebe la Mujer 2. El Hombre sube arriba y deja la copa en las escaleras. El Pianista sale a la calle. La Mujer se queda para llamar un taxi. Del piso de arriba se oyen los gritos del loro y caen a escena plumas. La Mujer 1 coge una pluma y se la pone bajo la nariz mientras imita al loro reproduciendo el saludo nazi; luego se va a dormir. La Mujer 2 recoge las copas de todos menos la del Hombre y las deja sobre la mesa. Coge la maleta y antes de salir se bebe el vino de la copa del Hombre, sin saber que está envenenado. Sale de la pensión y se oye en *off* la voz de la Mujer 2 que llama a un taxi, y después un coche que frena bruscamente. La luz se va de golpe. Fin de la obra.

La siguiente cita de *Mr. Norris cambia de tren* (1935), de Christopher Isherwood, contextualiza muy bien las correrías del limpiabotas, las partidas de damas de las dos mujeres, y en general el modo de ocupar el tiempo de los personajes de *El gat negre*: «Y mañana tras mañana [...] los jóvenes despertaban a un nuevo día ocioso y vacío que debían vivir como mejor supieran; vendiendo cordones de zapatos, mendigando, jugando a las damas en el vestíbulo de la bolsa de trabajo, merodeando por los urinarios, abriendo la puerta de automóviles, ayudando a cargar cajas en los mercados, chismorreando, ganduleando» (Isherwood, 2005: 111). Los judíos y los disidentes hablan en voz baja y asustada; muchos saben que les detendrán pronto. Los personajes de Cunillé reflejan como individuos los conflictos sociales que los rodean a la vez que contribuyen a incrementarlos. La Mujer 1, cartera de profesión, se evade de la realidad y sueña con ser una gran actriz. El Hombre, el limpiabotas, se enfrenta a la desgracia de forma activa y acepta cualquier pequeño trabajo para subsistir, pero se humilla ante el poder y muestra una predisposición masoquista. El Pianista actualiza el mito de Fausto y vende su alma a cambio de la capacidad de componer música. La Mujer 2, la única que contempla la huida del país como una vía de salvación, muere envenenada y/o atropellada, aunque no es descartable que estuviera buscando la muerte, teniendo en cuenta las veces que postergó su partida; como dice Barbero Reviejo (2007: 131), «la mujer enigmática intenta la huida pero como en una pesadilla de sueño y duermevela la huida será su destrucción».

Ordóñez (2001: 3) apunta que si el año pasado Cunillé daba a conocer una escondida calle de su planeta, *Passatge Gutenberg*, en esta ocasión presenta su teatro de sombras en el Malic. Xavier Puchades (2002: en línea) habla de la sorpresa que supuso el estreno de *El gat negre*; con todo, afirma que la mayoría de los críticos «sospechaban que, aunque Cunillé se *historice* y *politice*, se lleva a sus personajes con ella». Guillem Clua (2001: 107) señala, también a propósito de los personajes, que si bien éstos mantienen una extraña relación llena de miedo con lo que ocurre fuera, nada es explícito: «los motivos de esa desconfianza se mantienen en secreto y no sabes quién es el judío, la prostituta, el homosexual». Ello tiene que ver con la voluntad de Cunillé de respetar la intimidad del personaje y el secreto de su identidad; de no dar más información de la que ofrece la propia presencia del actor.

Todos los personajes se sienten agobiados por la indignidad y el oprobio a que se ven sometidos, al punto de desear morir, pero al final no tienen el valor de tomarse el matarratas, vencidos por el afán de vivir o por la mera resignación, el instinto de supervivencia. La ironía trágica se produce con la muerte del único personaje resuelto a no dejarse morir y a empezar una nueva vida, la Mujer 2, a quien los demás acaban suministrando su propio veneno. El veneno aparece también en *El huevo de la serpiente* de Bergman, como sustancia real que se inyecta la gente y también como metáfora del mal que se ha infiltrado por todos los rincones de la sociedad alemana. Fijémonos en la frase de la Mujer 1 en la escena quinta: «La casa és plena de rates i no hi ha manera que en caigui una a la ratera. Més valia haver portat un gat» (Cunillé, 2001a: 37). Los personajes que viven en la pensión, presuntamente judíos, se asimilan implícitamente, en un gesto de autoodio, a los ratones de la pensión; se sirven matarratas en las copas pero no beben; tendrán que esperar que llegue el gato negro — el mal definitivo— para poner fin a sus vidas.

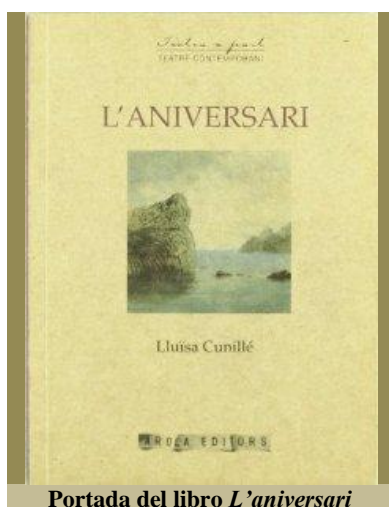
En la obra hallamos el ambiente del nacionalsocialismo emergente de los años treinta en Alemania. Podemos evocar la memoria cinéfila para hacernos una imagen mental del ambiente recreado. Desde la bella Lola-Lola del *cabaret* El ángel azul, de la película alemana homónima, *Der blaue Engel* (1930), dirigida por Josef von Sternberg y ambientada en la República de Weimar, hasta la cabaretera Erika von Schlutöw —encarnada, como la anterior, por la actriz Marlene Dietrich— de la película *A Foreign Affair* (1948), dirigida por Billy Wilder y que nos sitúa, sin embargo, en una época de posguerra y en la óptica norteamericana. *Cabaret* (1966) es un musical con libreto de Joe Masteroff, música de John Kander y letras de Fred Ebb,

basado en la obra de teatro *I Am a Camera* de John Van Druten (1951), que a su vez es una adaptación de la novela corta *Goodbye to Berlin* (1939) de Christopher Isherwood. Bob Fosse dirigió en 1972 la versión cinematográfica, *Cabaret*, que recrea el ambiente de los clubes de la Alemania de preguerra, en pleno auge político del nazismo. En el mecanismo metateatral de la primera escena, en que Ella 1, el Pianista y el títere hablan al público, aludiendo al programa de mano y a la incapacidad de los agentes del espectáculo para decir la verdad, hay una apelación a la complicidad del espectador que constituye no solamente un recurso de distanciamiento brechtiano, sino también —como dice Sanchis Sinisterra (2002: 263) a propósito del metateatro— «la posibilidad de ingreso en un marco lógico y lúdico superior, pretexto y ocasión para ejercitarse en el difícil arte de la recepción “adulta”».

Además en la obra aparece la tradición de Fausto y el pacto con Mefistófeles, una leyenda clásica alemana en que un erudito insatisfecho con las limitaciones de la vida y del conocimiento humano vende su alma al diablo a cambio de un saber ilimitado y de placeres mundanos. Parece clara la referencia a *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, por ser el Pianista quien vende su alma al diablo, a cambio de componer canciones. Como en la novela de Mann con el personaje de Adrian Leverkühn, en *El gat negre* se entrelaza la historia moral del Pianista, vinculada al mito de Fausto, con el desastre ideológico de Alemania, que se vende al nazismo. El muñeco o títere que dialoga con el Pianista en las escenas primera y décima podría ser una metamorfosis del maligno, que hallaría también su extensión material y animal en el gato negro del título —posible reflejo del peculiar Mefisto de *El Maestro y Margarita* (1928-1940), en que el soviético Mijaíl Bulgákov revisaba el mito de Fausto—. El gato negro simbolizaría el mal, contenido en germen en esta Alemania que avanza hacia la venta de su espíritu al nazismo.

Vemos, pues, como tienen cabida en *El gat negre* el simbolismo y la alegoría, el uso del sustrato onírico y el recurso a lo sobrenatural, todo ello en diálogo con la tradición y orientado a la finalidad de ampliar y enriquecer la percepción de la realidad. La pieza se abre a la multiplicidad de sugerencias e interpretaciones por la acumulación de símbolos —Fausto, el gato negro—, supersticiones —el número 13— y sugerencias oníricas —sueños premonitorios con trenes que descarrilan, visita del maligno, etc.—, sin dejar de ser coherente con la poética de Lluïsa Cunillé.

6.1.3. *L'aniversari* (2002): arquitecturas de la espera



Portada del libro *L'aniversari*

La compañía Teatro de la Ribera estrenó el 29 de septiembre de 2002 en el Centro Cultural La Almozara (Zaragoza) *El aniversario*, espectáculo coproducido con la Diputación General de Aragón y el INAEM, y que sería luego llevado a la Sala Galileo de Madrid. La obra escenifica un encuentro trivial en un descampado entre dos desconocidos, yuxtaponiendo otros espacios y situaciones también marginales. La dirección, escenografía y vestuario corrieron a cargo de Pilar Laveaga, y los intérpretes fueron la misma Pilar Laveaga, Pedro Rebollo, Carmen Marín y Ainhoa Aldanondo. La pieza, escrita originalmente en catalán, había obtenido el Premi Born de Teatre 1999 y se publicó en Arola Editors (2000). Seguimos aquí la traducción española, realizada por la propia autora y aparecida en el número 284 de la revista *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* (2000)¹⁶.

Carla Matteini (2000: 37), a modo de resumen, señala de qué manera se hallan depuradas, en *El aniversario*, todas las claves del teatro de Cunillé: «la soledad de dos personas que no se conocen, se encuentran por azar en un descampado, y hablan, se ayudan o se traicionan; la amenaza del coche —¿una bomba?, ¿el peligro detrás de lo anónimo, lo casual?—; y dos historias paralelas, pequeñas estampas de angustia y de amor, que se entrecruzan en uno de sus particulares momentos mágicos». *El aniversario* es uno de esos textos fragmentados con diversidad espacial, en terminología de Puchades (2002: en línea); los espacios representados son un solar —en tres escenas—, una discoteca, los servicios del bar y una playa. La acción transcurre en una noche de viernes —igual que en *Passatge Gutenberg*—, como sabremos a partir de la información suministrada por los diálogos.

La acotación inicial de la obra, en la escena primera, nos sitúa en un solar vacío de la ciudad: «Desde el principio ELLA y ÉL miran los fuegos artificiales que explotan en el cielo. Hay un silencio. Ambos siguen mirando al cielo unos momentos» (Cunillé, 2000a: 46). Se trata de dos desconocidos en mitad de la calle, que intercambian unas

¹⁶ Se trata, pues, de una obra escrita a finales de los años noventa pero estrenada en 2002, motivo por el cual la incluimos aquí.

palabras por hallarse en un contexto inusual —la contemplación de las piruetas pirotécnicas de un final de fiesta—. Ella —interpretada por Pilar Laveaga— comenta que el espectáculo no ha durado mucho, y le pregunta a Él —interpretado por Pedro Rebollo— si hay otra fiesta cerca porque le parece oír música. El hecho de que ese día sea el cumpleaños del hombre prolonga algo más la conversación entre extraños:

ELLA.- Los fuegos... Seguro que ya se han terminado.

ÉL.- ¿Qué ha pedido?

ELLA.- A quién...

ÉL.- Se cierran los ojos y se pide algo.

ELLA.- ¿Ha pedido usted algo?

ÉL.- Claro. Además hoy es mi cumpleaños. (*Pausa.*) ¿No me cree?

ELLA.- Qué suerte que alguien lance fuegos el día de tu cumpleaños... Claro que en verano todo el mundo lanza fuegos por todas partes, ¿no?

ÉL.- Sí, es verdad...

ELLA.- Incluso en el metro alguien tiraba petardos (Cunillé, 2000a: 46).

El deseo de acudir a una fiesta estaba tematizado en el relato que la Mujer 1 de *Passatge Gutenberg* resumía a la Mujer 2, y en el que un hombre decidía quedarse vivir en una ciudad para no perderse la próxima fiesta que en ella se celebrara; los fuegos artificiales son un motivo al que se alude en otras piezas de Cunillé —así, en *Il·lusionistes*: «Per què mai no esclaten focs al cel quan una més ho necessita?» (Cunillé, 2008a: 377)—, asociado a una cierta idea de confortamiento interior o de consuelo para el alma, que guarda asimismo relación con el valor purificador que asume el fuego como símbolo en muchas de las obras de la autora.

Él le pregunta por el metro, de repente interesado en la cuestión práctica del transporte, o acaso movido por la curiosidad. Ella le explica que la parada que hay cerca de allí es el principio y el final de la línea: «No es más peligroso que en cualquier otro sitio. Se lo digo porque yo trabajé en el metro y estuve en todas las líneas» (Cunillé, 2000a: 47). Ella le pregunta si el coche que está aparcado allí es suyo y le advierte que al día siguiente hay mercado y se empiezan a montar los puestos a las cuatro de la mañana.

Él le pide un favor a la mujer: que entre en el bar de enfrente para comprobar si su Amiga todavía está: «Es que he salido a celebrar mi cumpleaños con una amiga... Hemos entrado en ese bar a tomar una copa los dos... y de repente, no sé por qué, nos hemos puesto a discutir [...]. Solo querría saber si aún sigue dentro [...]. Es un momento... solo tiene que asomarse» (Cunillé, 2000a: 47). La mujer al principio pone algún reparo: son más de las once y nunca llega tan tarde por la noche:

ÉL.- Sería un momento... solo ir y volver...

ELLA.- Y hoy el metro iba más despacio que nunca... La verdad es que estoy un poco cansada...

ÉL.- Yo también estoy cansado, y además creo que he bebido demasiado...

(Pausa.)

ELLA.- ¿No se encuentra bien?

ÉL.- (Saca un paquete de cigarrillos.) Sí, ahora estoy bien...

(Pausa.)

ELLA.- ¿Cuántos años cumple?

ÉL.- ¿Quiere? (Le ofrece el paquete de cigarrillos.)

ELLA.- No, gracias (Cunillé, 2000a: 47).

Ella nota la vibración del suelo por el paso del metro y comenta, con seguridad de experta, que pasa más de cien veces al día; asegura que no hay ninguna piedra en el mundo que de un día para otro esté en el mismo sitio. Ambos interlocutores son muy hábiles en eludir las palabras del otro, sus peticiones y demandas implícitas y explícitas. La mujer evita hacerle al hombre el favor que le pide, y él esquiva la pregunta sobre su edad. Son prevenciones naturales entre desconocidos; con todo, parece que estén postergando continuamente la separación: hacen varios amagos de despedida para al final quedarse un rato más, reteniendo la compañía provisoria del otro en mitad de la noche. Así, Ella se despide dando las buenas noches, camina hacia un lado y después se detiene para recordarle al hombre que debe vigilar el coche, para que nadie se lo lleve. Entonces Él le explica una anécdota de cuando era niño y sin querer rompió el cristal de un coche: «me quedé esperando junto al coche a que volviera el dueño para decirle que lo había roto yo... Pero como anochece y el dueño no venía me fui a casa y al día siguiente volví, pero entonces el coche ya tenía cuatro cristales rotos, así que al final decidí irme y no decirle nada» (Cunillé, 2000a: 47-48). Tras esta anécdota, la mujer parece más confiada y se ofrece a ir a ver si la Amiga del hombre está aún en el bar. Se hace la oscuridad que marca el fin de la escena.

La acotación que abre la escena segunda dice así: «Una pista de baile de una discoteca donde solo está la HIJA sentada en un taburete. Desde el principio canta una canción. Después deja de cantar y sigue sonando la música» (Cunillé, 2000a: 48). La Hija —interpretada por Ainhoa Aldanondo— deja de cantar y dice que se le ha olvidado la letra, que de golpe se ha quedado en blanco. Proyecta su voz sobre el fondo musical de la sala y se dirige al público, como si desgranara un monólogo

humorístico improvisado, aunque no pretende resultar graciosa. Se trata más bien de un monólogo interior que escenifica ante un auditorio real o imaginario, representado por el público efectivo que ha ido a ver la función y que es, de este modo, ficcionalizado como muchedumbre de una discoteca. La Hija afirma haberse encontrado en el baño, mientras se peinaba ante el espejo, a su hada madrina. Cuenta que el hada le concedió un deseo, cualquier cosa que quisiera, con la restricción, eso sí, de que al llegar la medianoche el hechizo se rompería; la Hija le pidió pasar una noche increíble, fabulosa: «Así que he salido del lavabo, y hasta ahora no me puedo quejar... todo me va muy bien... estoy pasando una noche increíble, de puta madre, en serio... Hacía tiempo que no pasaba una noche como esta» (Cunillé, 2000a: 49).

En la escena tercera volvemos al mismo solar de la primera y a los mismos personajes. Ella, que acaba de salir del bar, asegura que la Amiga aún está dentro, en la mesa del rincón. Tras este gesto de buena voluntad de Ella, Él le confiesa que se ha propasado con su Amiga, hasta el punto de propinarle una bofetada; por eso no se atreve a entrar y prefiere esperar a que ella salga del bar:

ELLA.- Entonces tardará en salir. No saldrá hasta que haya pasado un buen rato.

ÉL.- ¿Cómo lo sabe?

ELLA.- Sabe qué decían en mi escuela... Que una bofetada era una caricia muy fuerte.

ÉL.- ¿Ha hablado con ella?

ELLA.- ¿Con quién? ¿Con su amiga? No, no he hablado con ella...

ÉL.- Entonces por qué dice que tardará en salir...

ELLA.- Cuando me pegaban en la escuela lo que peor me sentaba era que lo hicieran delante de toda la clase... Entonces fingía que no me importaba, hacía como si no hubiera pasado nada. ¿Lo entiende? Si al menos ella le hubiera devuelto la bofetada (Cunillé, 2000a: 49).

Tras una pausa larga, Ella explica que se ha dejado las llaves dentro de casa y está esperando a que su Hija vuelva y le abra la puerta. Le muestra al hombre cuál es la ventana de su piso, en el edificio de enfrente; cuando vea luz en la ventana sabrá que ha llegado. El hombre, aunque no la está escuchando con atención, aprovecha este avance declarativo de la mujer para pedirle un nuevo favor: que entre en el bar y le dé las llaves del coche a la Amiga, y así él podrá coger un taxi e irse. Hay algo extraño en esta súbita confianza. Este motivo de las llaves del coche que pasan de mano en mano, entre desconocidos, es una recurrencia en la obra de Cunillé; así, por ejemplo, aparece en *Cel* (1995) y en *Occisió* (2005). La mujer insiste en que debería cambiar el coche de lugar, ya que pueden llevárselo mientras Ella está dentro; el hombre le da permiso

para que lo cambie de lugar, pero Ella no sabe conducir: «Oiga... ¿Y si no quiere las llaves...? Podría ser que no las quisiera, ¿no? ¿Qué hago entonces...? [...] Mi hija sí que sabe conducir... Pero hace mucho tiempo que no coge un coche [...]. Entonces le doy las llaves y le digo que la espera en el hotel, ¿no?» (Cunillé, 2000a: 50). El hombre va cambiando de estrategia: primero quiere que la mujer entre, le dé las llaves a la Amiga y le diga que estará en el hotel toda la noche, pero acaba tomando una decisión distinta: «No... creo que no iré al hotel... La esperaré aquí hasta que salga del bar [...]. De todos modos ella no iría al hotel» (Cunillé, 2000a: 50).

Ella, contemplando el espacio deshabitado donde se hallan entonces, se remonta al pasado y comenta cómo ha cambiado el solar, en otro tiempo plagado de perros feroces:

ELLA.- ¿Sabe cómo llamaban a este descampado hace años? El descampado de los perros. Estaba lleno de perros... Todos venían a enterrar los huesos aquí. Pero cuando instalaron el mercado los sábados los mataron a todos. Desde las ventanas todo el mundo vio cómo se los llevaban en un camión... Los cogían por el cuello con un lazo y los metían en un camión... Tuvieron que venir varios días porque siempre se les escapaban unos cuantos... Aunque luego siempre volvían... No entiendo por qué volvían si sabían que iban a cogerlos [...]. No, ahora no, pero antes había muchos por la noche... cuando la gente les bajaba cosas para comer... y casi no había coches (Cunillé, 2000a: 50-51).

También explica que hace tres años trabajaba en el metro, y atestigua cómo han cambiado las instalaciones: ahora hay refrigeración y máquinas para comprar los billetes. Pone al hombre en antecedentes de los cambios urbanísticos y socioeconómicos acontecidos en el barrio, que se ha revalorizado desde que es más accesible a nivel de transporte: «Desde que han puesto el metro hay mucha gente que ha venido a vivir a este barrio [...]. Si ahora quisiera vender mi piso me darían quince veces más de lo que costó entonces [...]. La calle está llena de carteles de gente que busca piso por aquí» (Cunillé, 2000a: 51). El Hombre afirma no conocer a nadie en ese barrio, y precisamente por eso le sorprende tanto que su Amiga haya querido detenerse allí. Entonces Ella reconoce que en realidad cuando entró en el bar no vio a la Amiga, pero el camarero le dijo que estaba en el baño. Tras esta información, el hombre cambia nuevamente de opinión y decide ir él mismo al bar a buscar a la Amiga:

ÉL.- No, iré ahora... Ya hace rato que debería haber ido. (*Pausa.*) ¿Sabe qué he pedido mientras explotaban los fuegos? He cerrado los ojos y he pedido que se borrara este día, que de nuevo volviera a ser ayer a esta hora...

ELLA.- ¿A quién se lo ha pedido?

ÉL.- No sé... a cualquiera... a usted...

ELLA.- ¿A mí?

ÉL.- ¿Usted no ha pedido nada?

ELLA.- No, yo no he pedido nada (Cunillé, 2000a: 52).

Se contraponen dos actitudes opuestas: Ella espera a su Hija pero no espera —no demanda, no *expecta*— nada de la providencia ni de los astros, ni hace concesiones a la superstición más inocua; Él, en cambio, más que esperar a la Amiga, se hace esperar por ella y, en cambio, espera —ambiciona, solicita— de una instancia sobrenatural una especie de redención, del mismo modo que la Hija imaginaba, en la escena segunda, que un hada madrina le concedía un deseo. El hombre querría, de acuerdo con esta línea de pensamiento mágico, que su encuentro fortuito con Ella hubiera sido prefigurado o predeterminado por coincidencias anteriores: «¿Dónde estaba ayer a esta hora? [...] Yo estaba en un avión, volvía de un viaje [...]. Cuando regresaba del aeropuerto también puse la radio. (*Pausa.*) ¿Su programa era musical...? [...] ¿También hacía viento...?» (Cunillé, 2000a: 52-53). Tras intercambiar informaciones sobre lo que hicieron el día anterior, Ella le explica un sueño que tuvo y que siente acaso como premonitorio de un encuentro posterior: «Solo recuerdo que estaba en el patio, junto al tobogán... Solo estábamos otra niña y yo... Ella subía y bajaba por el tobogán sin parar y yo la miraba» (Cunillé, 2000a: 53).

Vuelven a sentir la vibración del suelo por el paso del metro. Ella le devuelve a Él las llaves del coche y decide quedarse allí a esperar a que vuelva su Hija. El hombre le ofrece la tarjeta magnética de la habitación de hotel que ha reservado y a la que ya no irá, pero Ella se ofende: «¿Y por qué piensa que iría sola a un hotel que ni conozco? [...] Yo no le he pedido ayuda. Es usted quien me la ha pedido a mí [...]. No tiene por qué devolverme el favor» (Cunillé, 2000a: 53). El hombre, avergonzado, coge una piedra del suelo y la arroja lejos. Esta vez se mantiene firme en su decisión de volver al bar; la mujer le asegura que si ella fuera más vieja iría a hablar con la Amiga a su favor: «Pero aún no soy lo bastante vieja para que me crea» (Cunillé, 2000a: 54).

En la escena cuarta, la Amiga —interpretada por Carmen Marín— está inclinada sobre la pila del lavabo de un bar mojándose la cara; después levanta la cabeza y se mira en el espejo. Habla consigo misma, en un claro desdoblamiento:

AMIGA.- Qué cara... Tendrías que verte la cara... Qué facha que tenemos... *(Se tapa la cara con ambas manos y luego se vuelve a mirar en el espejo.)* Bien... bien... bien... ya estamos otra vez igual... Nada de llorar, ¿eh? Como llores, me pongo a vomitar... me meteré los dedos en la garganta y lo arrojaré todo... No quedará nada dentro... como llores te juro que vomito ahora mismo... *(Se mete los dedos en la boca y después de unos momentos se los saca.)* Muy bien... muy bien... así está bien... Sí... venga... *(Besa el espejo y luego se mira unos momentos.)* Te late el cuello... es asqueroso... *(Se pone la mano en el cuello. Pausa.)* Tengo un bulto... Parece como un tumor... *(Pausa.)* Vaya, ahora resultará que encima estás enferma... que quizá tengas un cáncer aquí» (Cunillé, 2000a: 54).

En esta cuarta escena la Amiga se increpa de un modo agresivo, se insulta, se mima, se amenaza; todas estas acciones son fruto de la soledad y del desconsuelo. Se obsesiona con el latido que se localiza en el cuello, como si tuviera el corazón allí, a punto de salirse por la boca. Se reconcilia consigo misma, se moja la cara, confía en que le deje de latir el cuello y trata de autoconvencerse de que está mejor que nunca. Sonríe y se hace la oscuridad.

En la escena quinta el espacio vuelve a ser el solar de la primera y tercera escenas, pero los personajes que se hallan en él ahora son Ella y la Hija. Esta, cuando su madre le dice que son las doce menos un minuto, comprende que ya llega tarde a casa, es decir, más tarde de las doce, hora en que se rompe el hechizo; así pues, la Hija desiste de ir corriendo a casa y se queda con su madre en la calle. La explicación que le da a su madre acerca de su fijación por llegar a casa antes de las doce es mucho más racional y no tiene nada que ver con su monólogo de la escena segunda: «He hecho una apuesta que llegaría antes de las doce [...]. Con los compañeros del trabajo... A las doce en punto tenían que llamarme a casa. Pero como no he llegado» (Cunillé, 2000a: 55). No sabemos cuál de las dos versiones es la correcta: si la que ha explicado en la discoteca o la que le ha dado a su madre. No hay modo de verificar si es verdadero o falso cuanto dicen los personajes, o cuanto dicen creer que les ha sucedido, aunque después sabremos que ella cree íntimamente, con una esperanza irracional pero invicta, en la historia del hada madrina. La Hija repara en el temblor que produce el paso del metro y le explica a la madre que en el vagón contiguo al suyo había dos hombres que iban molestando a la gente; también afirma haberse divertido mucho con sus compañeros de trabajo. Por su parte, la madre está esperando a que el dueño del coche de enfrente salga del bar: «Le he dicho que le vigilaría el coche hasta que volviera [...]. Quería dejarme las llaves pero le he dicho que yo no sabía conducir [...]. Al parecer hoy es su cumpleaños y además ha tenido una pelea con su novia... en

el bar» (Cunillé, 2000a: 55). Ella le cuenta además a la Hija que, para ocupar la tarde, ha ido al cine, y en la taquilla ha reconocido a una amiga de la escuela, pero no le ha dicho nada; ello está en relación con el sueño que le ha contado a Él sobre un parque de infancia y una niña desconocida —«Supongo que esperaba a que ella terminara para jugar yo... Pero ella no dejaba de subir y bajar... cada vez más deprisa [...]. No sé quién era esa niña, nunca la había visto [...]. No, no se parecía a nadie... nunca la había visto»— (Cunillé, 2000a: 53). Al hilo de esta anécdota sobre un reencuentro frustrado —frustrado porque al final Ella no ha podido hablar con su amiga de infancia—, La Hija piensa en las cenas y reuniones de compañeros de escuela: «Bueno, quizá iría unos minutos y después me marcharía... Sí, con unos minutos ya tendría bastante... para ver la cara de todo el mundo... y para que también me vieran la mía, claro... ah, y eso sí, nada de fotos» (Cunillé, 2000a: 56). Tras una pausa, la Hija silba bajo la canción de la escena segunda. Ella vuelve a acordarse de los perros del pasado:

ELLA.- A veces pienso por qué todo el mundo les bajaba comida cada noche... Y sabes qué creo... Que lo que pasaba es que les tenían miedo.

HIIA.- ¿A los perros?

ELLA.- Tampoco recuerdas cuando se los llevaron, ¿verdad?

HIIA.- No.

ELLA.- Nadie hizo nada. Se los llevaron sin que nadie hiciera nada [...].

HIIA.- Si había tantos... Yo también tendría miedo de tantos perros juntos.

ELLA.- ¿Pero les darías de comer cada día?

HIIA.- Quizá sí... quizá si tuviera que atravesar cada día un descampado lleno de perros les traería comida... La verdad es que no lo sé...

ELLA.- Yo nunca les di de comer. Pasaba por aquí cada día y nunca les di nada (Cunillé, 2000a: 56).

La Hija vuelve a recordar la escena del metro, donde se sentía a salvo de los maleantes del vagón de al lado, porque todavía no eran las doce. Aquí se verifica la hipótesis de que ella creía realmente en su visión del hada madrina. Lo onírico —a través del sueño de la madre— y lo mágico —a través del personaje del cuento de hadas— hallan su espacio aquí. Con todo, la mujer vuelve a su prudencia habitual, y a su experiencia como trabajadora del metro, y amonesta a la Hija por no haber tirado de la palanca del metro y avisado al conductor: «Creía que eso solo podía hacerse cuando uno está seguro de que hay una bomba a punto de explotar en tu vagón o algo así [...]. ¿Ahora podríamos tirar de la palanca por ejemplo?» (Cunillé, 2000a: 57).

La Hija extrapola o exporta el gesto metafórico de tirar de la palanca a cualquier situación potencial de peligro, y especula sobre la situación de amenaza latente en la que podrían hallarse inmersas en ese mismo momento: «Es tarde, de noche... Un desconocido ha dejado el coche cerca de una boca de metro y no regresa... Podría ser que dentro del coche hubiera colocada una bomba para que explotara después de las doce... ¿Deberíamos tirar de la palanca o no? [...] Venga... tenemos dos minutos antes de que explote... Qué hacemos... ¿Nos quedamos?» (Cunillé, 2000a: 57). Este juego de expectativas tiene algo de metateatral, en la medida en que ofrece la disyuntiva de acción de los personajes: irse para estar a salvo de cualquier amenaza, o quedarse y arriesgarse. Ella quiere quedarse cinco minutos más, para ver si sale la pareja del bar, mientras que la Hija sigue jugando con la hipótesis de que haya una bomba en el coche y realiza una especie de cuenta atrás; después imagina que ha explotado el coche y ellas dos han quedado completamente destrozadas, sus cuerpos desmembrados y esparcidos por el suelo. Imagina que las miran desde las ventanas y que todavía tienen algo de tiempo antes de que se las lleven, una al cielo y la otra al infierno: «¿Recuerdas cuando jugábamos al cielo y al infierno? [...] Y si te tocaba el infierno tenías que arrastrarte todo el tiempo por debajo de las mesas, las sillas y las camas, nunca podías levantarte [...]. En el cielo no se podía tocar el suelo jamás» (Cunillé, 2000a: 58). La Hija cree que jugaba con la madre pero lo hacía con la abuela; vemos aquí las distorsiones y trampas de la memoria. La madre, para cerciorarse, le pregunta a la Hija quién le contaba los cuentos: si la abuela o Ella.

Después las dos miran al mismo punto: en la extraescena contigua están el hombre y su novia, que ellas ven pero los espectadores no. Se oye cómo un coche arranca y se va. Ella rememora una anécdota de cuando era joven y subía al coche de un amigo de su madre para ir a pasear los tres a la playa, hasta que un día su madre no quiso bajar más y Ella tuvo que mentirle al amigo. La Hija le responde que esta historia le ocurrió a ella, no a su madre: «Eso me ocurrió a mí no a ti [...]. Eras tú la que no quería bajar. ¿No lo recuerdas?» (Cunillé, 2000a: 58). Se tematiza aquí la poca fiabilidad de la memoria, el modo como se confunden y superponen historias y anécdotas; como en las cartas de *Passatge Gutenberg*, las historias pueden ser intercambiables. Ella sigue pensando en el hombre que ha conocido en el solar y en la anécdota que le ha contado sobre aquella vez que rompió un cristal de un coche: «Oye... imagina que sin querer rompieras el cristal de un coche... con una piedra... que tirases una piedra y rompieses un cristal» (Cunillé, 2000a: 58-59). Se evidencia así hasta qué punto las historias de

los demás se entrecruzan con las nuestras, nos influncian y se nos meten dentro hasta sentir las casi como propias.

En la sexta y última escena, Él y la Amiga se encuentran en la playa. Se saludan como si se acabaran de conocer. La chica dice estar esperando a un amigo que hace rato que se ha metido en el agua y no ha salido aún. Él dice que ha salido a pasear el perro. Se echan a reír tras la simulación y la Amiga le da un regalo: un llavero especial que responde al silbido humano. Ella tiene náuseas y teme que se le salga el estómago, el corazón o los pulmones por la boca; después confiesa haberle hecho a Él una mala pasada: «Antes he hecho algo terrible [...]. Ha sido en el bar [...]. He llamado a la policía para denunciar que me habían robado el coche. Les he dado la matrícula de tu coche» (Cunillé, 2000a: 59-60). El gusto por lo lúdico, tan presente en la producción de Cunillé, aparece en *El aniversario* en su registro más siniestro cuando la Hija imagina el estallido de una bomba y sus estragos, en la escena quinta que acabamos de ver, o cuando esta pareja de la escena sexta intercambia jugarretas y pequeñas vejaciones. Luego juegan de nuevo a ser otros, y se refieren a sus acciones como si hubieran sido infligidas a terceras personas:

ÉL.- Yo también he hecho una cosa terrible esta noche... Y esta es de verdad.

(Pausa.)

AMIGA.- Qué... qué has hecho...

ÉL.- Le he pegado a alguien.

AMIGA.- A quién...

ÉL.- A una mujer.

AMIGA.- Y cómo se lo ha tomado...

ÉL.- No lo sé, he huido... En lugar de irse ella me he ido yo... (Pausa.) Qué ocurre...

AMIGA.- (Con la mano en el cuello.) Me late el cuello... (Cunillé, 2000a: 60).

Este modo de relacionarse constituye una forma oblicua de abordar los hechos, y lo mismo puede denotar delicadeza que voluntad de distanciamiento. Ante la insistencia de la Amiga en el latido creciente de su cuello y en la necesidad de ir a un hospital, Él comenta que más allá de la luz que se ve a lo lejos, situada al final del oleoducto, está el Hospital General. Ambos se muestran dispuestos a dirigirse hacia allí pero al final no se mueven. Son como dos personaje beckettianos, incapaces de actuar, perdidos en una interacción verbal que es como un callejón sin salida. Se sustentan en la palabra y sonrían, cómplices. El juego es su modo de tantearse,

hablarse, reconocerse, perdonarse. Él recuerda cuando ella se mareó en Venecia por culpa de una historia que les contó el guía, acerca de un sangriento ritual que se hacía antiguamente en la plaza de San Marcos: «El de los perros que perseguían a los cerdos hasta la plaza y allí la gente los mataba a hachazos y a cuchilladas [...]. Hasta que la plaza era como un gran matadero donde la gente recogía todos los pedazos de cerdo que podía» (Cunillé, 2000a: 61). Luego ella evoca una anécdota también veneciana, relativa a las ratas, las epidemias y los flagelantes, una historia que Él no recuerda porque, según comenta la Amiga, no la cuentan los guías sino los gondoleros a partir de las doce de la noche; entonces se le ocurre que lo que tiene en el cuello es un bubón. Retrotrayéndose a la infancia, cada uno de ellos rememora lo que hacía en la niñez para no ir a la escuela bajo pretexto de enfermedad. Él se descalza y dice que se bañará por los dos pero al final no va hacia el mar, espacio ocupado por el público, sino que permanece junto a la Amiga:

ÉL.- Espera... Dame un beso... *(Pausa.)* Entonces pégame si quieres... No pienso moverme de aquí hasta que no me toques... *(Pausa.)* Venga... pégame si quieres... Te lo digo en serio... *(Pausa.)* Hasta que no me toques me quedaré aquí... Como si fuera una estatua... *(Pausa.)* ¿No me crees? *(Pausa.)* Pues ya está... estoy paralizado... soy una estatua... Aunque suba el agua no puedo moverme de aquí hasta que tú me toques...

(Pausa. La AMIGA se acerca a ÉL y coge sus zapatos. Pausa larga. La AMIGA da una vuelta alrededor de ÉL, se detiene frente a ÉL, levanta despacio su mano hasta la cara de ÉL, mete los dedos en su boca, y después de unos momentos ÉL se agacha para vomitar. La AMIGA le aguanta la frente mientras ÉL vomita y a continuación ambos se quedan sentados en el suelo. Oscuridad) (Cunillé, 2000a: 61).

Este es el final de la obra, que abre grandes interrogantes. ¿Se mueren los personajes? ¿Se suicidan? ¿Se quedan a esperar que suba la marea y los sepulte? Solo queda la luz del oleoducto como única referencia, como un ojo insomne —«l'oléoduc est cyclope dans une mer transformée en eaux du Styx» (Reck, 2011: en línea)— que registra para nadie los gestos y procederes de los personajes. Esta última escena hace pensar en algunas piezas breves de Harold Pinter, muy cercanas a un teatro estático de tipo beckettiano; así, en *Paisaje (Landscape, 1968)*, de un lirismo extraño y exacerbado, en que una pareja habla, desde la cocina de su casa, sobre una escena del pasado que acontece en la playa —el personaje femenino, Beth, habla de su marido dormido entre las dunas y lo hace en tercera persona, igual que ocurre en *El aniversario*—; *Silencio (Silence, 1969)*, en que un personaje femenino, Ellen, dice

pasear por un viento fastidioso y fustigador para chocar contra quienes la esperan; y *Noche* (*Night*, 1969), en que se superponen distintas versiones del pasado, de modo que la imagen recompuesta no se ve nítida sino hecha de pedazos e incognoscible. También en *El aniversario* la acción discurre subterráneamente por debajo de las palabras y el habla desarticulada de los personajes, pero mientras en Pinter la situación es muy poco transparente, Cunillé ofrece más claves hermenéuticas.

Hemos visto que la pieza se compone de seis escenas: algunas, muy breves —las escenas segunda y cuarta, correspondientes a monólogos—, tienen lugar en espacios cerrados asociados al ocio y la diversión, y otras, más largas —las escenas impares, con forma dialogada—, acontecen en un espacio exterior, un solar vacío de la ciudad, en los lindes del extrarradio, cerca del metro y también del mar. Todos los espacios están vacíos o desiertos. También la playa de la última escena es un espacio de la desolación, frente al que se extiende un mar devorador, fin de trayecto, situado en una extraescena contigua que corresponde al espacio de la platea, de acuerdo con la orientación corporal de los actores y los indicios gestuales que proporcionan. Al parecer, las escenas segunda, tercera y cuarta suceden simultáneamente o en una cierta intersección temporal, mientras que el resto de escenas están dispuestas diacrónicamente. La duración del relato, que es prácticamente restituido en su totalidad, con algunas elipsis, ocupa un tiempo análogo, aunque no idéntico, al de la representación.

Desconocemos el nombre de los personajes; solo se nos proporcionan a priori datos sobre su sexo y edad. El personaje de Ella tiene cincuenta años; se trata de una mujer que en el pasado trabajó en las taquillas del metro y ahora está retirada; siempre ha vivido en el mismo barrio y ha criado a su hija sola. La Hija es treintañera, vive con la madre, y la vemos en pleno monólogo —interior— en una discoteca después de haber salido del trabajo con sus colegas. Él tiene treinta años y ha decidido celebrar su cumpleaños con la Amiga, pero la cita sale mal: estalla una disputa y él la abofetea y la deja tirada en un bar. La Amiga, también alrededor de los treinta, se halla en los servicios del bar —lo que produce una simetría respecto de la escena segunda, cuando la Hija evoca su experiencia mágica en los baños de la discoteca— y se entrega a un soliloquio ante el espejo en que se desdobra en emisor y receptor. La Hija y la Amiga son cenicientas de la posmodernidad, «des Cendrillon des temps modernes qui dialoguent avec une marraine issue directement du conte de fées» (Reck, 2011: en línea), y en las escenas monologales que protagonizan, la segunda y la cuarta, el foco

se estrecha para que veamos de cerca su intimidad y su sensorialidad a flor de piel, en una mostración casi impúdica de la discontinuidad del pensamiento y los embates de la emoción.

En esta pieza todos esperan a alguien o algo, y se mantienen en vilo, inmóviles e indecisos. Ella está situada en el centro del dispositivo escénico de la espera; Ella es el punto fijo e inmóvil: no se mueve del espacio central, mientras que los demás personajes sí se desplazan. Mientras espera a su Hija, se aquieta y ensimisma en la rememoración del pasado, dejando que la alcance el flujo de la memoria y abismándose en la comparativa entre pasado y presente. Señala Trinidad Barbero Reviejo (2007: 132) que «Ella quiere exponer unos fragmentos de su propia realidad que se escapa entre múltiples actos cotidianos sin sentido. Narra y recrea estos retazos de memoria perdida para fijar un pasado que de manera efímera se le escapó de las manos».

También el espectador está a la espera de que algo suceda, de que la acción se precipite, de que los móviles se aclaren; quiere saber si la amenaza que se cierne sobre la situación —la explosión del coche en la escena quinta, y el suicidio en la sexta— es real o sencillamente una potencialidad incontrastable, pura especulación verbal y verbosa para ocupar el tiempo. Pero todo queda en suspenso. La pieza está cerca de Beckett, en ciertos aspectos. La palabra deviene subterfugio para ocupar el holgado espacio de la espera; esta suplantación de la acción por la palabra y los gestos gratuitos y puramente autorreferenciales, carentes de finalidad práctica, recuerda a la impotencia de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, 1948). Se da un cruce de esperas y expectativas que abundan y redundan en la incomprensión y el desencuentro. Aun cuando el otro llegue, no llega del modo como se esperaba. El juego de expectativas y el recurso a la imaginación se perfilan como el único modo posible de sortear la mediocridad vital y dilatar la experiencia real, en extraescenas mentales —un cuento de hadas, un atentado terrorista, el suicidio— extremas, disparatadas o agónicas.

Los indicios disseminados en los intercambios dialógicos aportan informaciones sobre la situación de los personajes: «C'est dans les interstices des récits et des micro-récits épars qui s'infiltrent la violence des rapports, la violence des émotions, la vraie histoire de ces personnages» (Reck, 2011: en línea). El virtuosismo de Cunillé en la construcción de los diálogos hace que la vida de sus personajes se filtre por las rendijas y los huecos, se acumule en los repliegues de sus intercambios verbales. Hay

aquí un proceso de regresión, un instalarse en la espera, que es huida ante la vida, miedo al otro y desarraigo.

Los ecos, recurrencias, variaciones y procesos propios del universo de Cunillé están contenidos aquí y son extrapolables a toda su producción, en diálogo intertextual. Los personajes se sirven de las estrategias del lenguaje para acercarse y alejarse, para dar rodeos, para mostrarse y camuflarse, para atacar y defenderse. Los personajes tratan de evitar los riesgos que la comunicación comporta, pero también protagonizan momentos de inusual confianza en el otro, como cuando el hombre le entrega a la mujer las llaves del coche, o cuando ella le muestra dónde vive. Mediante el diálogo ambiguo de la escena sexta, Él y la Amiga despliegan estrategias de dominación y resistencia, protección y defensa, y una retráctil seducción; se refugian en el ludismo, el despiste y el simulacro. La infancia se desvela como el paraíso perdido, un territorio puro donde uno puede ser confiado y acercarse al otro; como en tantas otras piezas, Cunillé se remonta aquí a una especie de ingenuidad originaria, algo que linda con el juego infantil (Sanchis Sinisterra, 2002: 143). El miedo, el peligro y la amenaza están tematizados de varias maneras en la pieza, desde la historia de los perros del solar hasta los relatos escabrosos sobre Venecia —peste bubónica incluida—, pasando por el temor a la enfermedad —la Amiga siente un bulto que le late en el cuello— y la fabulación del horror —la Hija imagina un atentado tras el que ella y su madre yacen despedazadas en el solar— como estrategias para conjurar el pánico. El viento, la música cercana, el recuerdo de un cristal roto, de un parque de la lejana infancia o de un solar ocupado por perros hambrientos; todo contribuye a la creación de una atmósfera irreal y ominosa, en que parece que algo terrible va a suceder de un momento a otro. Las llaves, los cristales rotos, los fuegos de artificio, el valor de los sueños, los reencuentros con amigos de la infancia, etc., devienen motivos que, reiterados y contrapuestos, permean el texto con su carga simbólica y pasan de personaje en personaje, de escena en escena, proporcionando indicios sobre el mundo interior de los personajes, a menudo por contraste: la Hija no encuentra las llaves y la Amiga le regala un llavero a Él; la Amiga le oculta al camarero que ha roto el espejo del baño, mientras que Él, de niño, quiso confesar haber roto el cristal de un coche; Ella admira la vistosidad de los fuegos artificiales, mientras que Él contempla su estallido y lo asocia a la posibilidad de pedir un deseo a no se sabe qué instancia, etc. El final no se resuelve y el mar se alza como una metáfora del anonadamiento, la disolución del yo y la muerte. La cuestión de la memoria, sus trampas y meandros

ocupan asimismo un lugar importante en la pieza: así, en la confusión de vivencias entre madre e hija en la escena quinta, y en la multiplicidad de versiones de la realidad que barajan Él y la Amiga en la escena sexta. La verdad de cómo sucedieron los hechos es opaca y deviene incognoscible e inverificable. Por otra parte lo mágico —la conversión de la Hija en cenicienta por una noche— y lo onírico —el sueño ¿premonitorio? de Ella—, como resortes imaginativos o escapistas de los personajes, irrumpen en lo real sin anunciarse y sin invalidarlo, sin distorsionar la aparente naturalidad del estilo.

6.1.4. *Aquel aire infinito* (2003): una vuelta de tuerca a la tragedia griega¹⁷

Aquel aire infinito recrea a diversos personajes de la mitología griega, cuatro heroínas trágicas y un héroe errante, desde una mirada cotidiana y actual. Fue estrenada en la Casa de la Cultura del Port de Sagunt por la compañía Hongaresa de Teatre el 30 de enero de 2003 —con Lola López y Paco Zarzoso como intérpretes, y bajo la dirección de este último—, y realizó en octubre de ese mismo año una exitosa gira por Argentina y Chile. En 2003 fue llevada a la Sala Beckett de Barcelona, como también, después, a la desaparecida sala El Canto de la Cabra de Madrid. Por esta obra Lluïsa Cunillé obtuvo, años más tarde, en 2010, el Premio Nacional de Teatro. En otoño de 2012 una nueva producción se estrenó en la Sala Ultramar de Valencia, y después recaló en la Sala Beckett; los intérpretes fueron esta vez Pep Ricart y Lola López.



Lola López y Paco Zarzoso en *Aquel aire infinito*. Foto: Hongaresa de Teatre

¹⁷ Reproducimos aquí, en su práctica totalidad, nuestro artículo «*Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé: una vuelta de tuerca a la tragedia griega», publicado en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 32 (Prieto Nadal, 2014a: 27-45).

Como señala Rosa Navarro (2009: 309), la mitología es un compendio de arquetipos, situaciones universales y conductas humanas, y todo autor, al revitalizar los mitos, está cumpliendo una doble función: transmitir la tradición y aportar nuevas perspectivas. *Aquel aire infinito*, cuyo título procede de Pedro Salinas —en concreto, del poema «Variación XII. Civitas Dei», incluido en el libro *El contemplado*: «Aquel aire infinito lo han contado; / números se respiran» (Salinas, 1996:103)—, se inspira libremente en los conflictos o dilemas que definen, uno a uno, a cinco personajes trágicos y épicos muy conocidos, de manera que los referentes clásicos devienen proyección y carga simbólica. Cunillé, que potencia aquí la multifocalidad y el deconstructivismo (Bañuls y Morenilla, 2009: 93), presenta un escenario prácticamente vacío y dos actores que interpretarán a lo largo de la obra diferentes personajes procedentes de las sagas griegas, en escenas solo separadas —en la puesta en escena de Paco Zarzoso— por cambios de luces y por los versos iniciales de la canción *Y yo qué culpa tengo*, interpretada por Miguel Poveda: «Por mi sendero yo voy, / por mi sendero yo vengo». Los personajes no vienen introducidos ni aludidos por ningún antropónimo, sino que se mantienen anónimos a fin de poder mutar con más facilidad y encarnar universales femeninos y masculinos. La situación se altera después de diversos fundidos a negro a manera de transiciones, y podemos distinguir cuatro escenas, a tenor de los diferentes personajes femeninos encarnados. En su diálogo con la tradición, Cunillé renuncia a contar una única historia con una estructura bien tramada y definida, y apuesta por transitar de un personaje a otro manteniendo únicamente la referencia al género.

Se ha hablado mucho de los no lugares de la obra de Cunillé, zonas fronterizas e inhabitables donde los personajes, por lo general completos desconocidos, intercambian frases equívocas, difusas y a ratos anodinas, sin que haya verdadero encuentro o colisión, aunque sí eventuales confidencias y revelaciones. Sharon G. Feldman (2011: 247) califica estos espacios de prácticamente desnudos y dotados de un carácter provisional, tenue y fugaz. En *Aquel aire infinito*, el espacio evocado es marginal o fronterizo y se sitúa en los límites de la ciudad: un espacio vacío ante un polígono industrial que está siendo derruido, en una ciudad europea actual pero indeterminada. Señala Henríquez (2010: 138) que, a medida que los personajes hablan, la ciudad se mueve en un gigantesco hundimiento, como si las palabras generaran una ola sísmica imperceptible. Se trata de un paisaje mutante, donde cada día desaparecen fábricas y surgen nuevos hoteles, centros comerciales y rascacielos. El tratamiento del

tiempo en escena reverbera en la psique del espectador. En *Aquel aire infinito* la clave de la distancia temporal 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.

El hombre, Él, es un ex héroe épico deslucido y algo opaco, un extranjero con síndrome de Ulises. Un ingeniero o un topógrafo, un dinamitero de fábricas abandonadas que trata de evadirse de una cotidianidad frustrante e insuficiente pero resignada. Su odisea no es la del retorno sino la de la supervivencia y la adaptación en un mundo cambiante y hostil, con el telón de fondo de la especulación inmobiliaria.

Ella pasa por las sucesivas identidades de Electra, Fedra, Medea y Antígona: «Cuatro pasiones en una mujer, que surgen levemente, en un mínimo cambio de entonación, un recogerse o soltarse el pelo, ponerse unas gafas» (Henríquez, 2010: 138). No hay notación que permita saber que hemos cambiado de personaje, más allá de los fundidos y las brevísimas transiciones musicales asignadas desde la dirección; la referencia a cada heroína se deduce de su discurso, de la disseminación de motivos y recurrencias que remiten a personajes y tragedias en concreto.

Las primeras intervenciones de los personajes, cuatro monólogos pronunciados por Ella y tres por Él, funcionan como una suerte de prólogo: se ilumina el personaje que habla cada vez, mientras el otro permanece a oscuras. Tras el cuarto monólogo de Ella, la luz ilumina a ambos, dando lugar al diálogo y al encuentro. El monólogo inicial de Ella empieza así: «¿Es que nadie ha desayunado? Oigo los estómagos de todo el mundo. Es inaudito que suene más alto un estómago vacío que un corazón triste» (Cunillé, 2009: 11). Reconocemos en el personaje de Ella a Electra, que vuelve del entierro de su aborrecida madre. Desprovista del objeto de su odio, la mujer se ha quedado vacía, privada de su razón de ser o de su tensión existencial. Retransmite sus pensamientos en una dicción acumulativa que procede de la impresión y la sensación y que produce reflexión. Va hilando cuestiones morales, existenciales y hasta ontológicas, en las que lo banal y lo emocional aparecen eficazmente confundidos:

¿Si alguien roba las flores de una tumba es un profanador de tumbas o solo es un ladrón de flores? [...]. Comer debería ser un acto privado, como ir al servicio. Hay algo obsceno en abrir la boca y masticar los alimentos en público. Podría comprarme un perro, pero eso significaría salir a la calle cuando él quisiera y no cuando quisiera yo (Cunillé, 2009: 12-13).

El discurso de Él, en cambio, está centrado en recordar todas aquellas normas de comportamiento que un inmigrante ha de recordar en su exilio: «No llevar las manos en los bolsillos a menos que haga mucho frío [...]. No correr para entrar en el metro, no mirar a nadie a los ojos durante el trayecto y abrir enseguida el periódico [...]. Quitarse los zapatos y bajar el volumen del televisor. Salir al balcón para fumar» (Cunillé, 2009: 11-14). Se trata de una enumeración caótica en que se describen, yuxtapuestas, acciones cotidianas propias de alguien que ha de mostrarse precavido. Imperativos de orden y pulcritud, normas de conducta y modos de comportamiento en público que busca asimilar un extranjero, un no integrado, alguien sospechoso y, por tanto, obligado a pasar desapercibido en la sociedad de acogida. En su tercer monólogo, deja a un lado las pautas de conducta en público para hacer recuento de sus heridas y pasar revista a su físico, a su aspecto externo: «Dos cicatrices en la palma derecha y una herida en el pulgar izquierdo. Manchas de nicotina en los dedos índice y medio de la mano izquierda [...]. Los brazos más morenos que las piernas [...]. El cuello y la barbilla mal afeitados» (Cunillé, 2009: 15). Este extranjero con síndrome de Ulises es topógrafo y mide una tierra ya mensurada hasta la saciedad: «Viajé midiendo el país entero. Y eso no es nada, todo el planeta está medido palmo a palmo» (Cunillé, 2009: 18). Si Electra está aislada por su odio, Ulises lo está por su condición de extranjero que siente que no hay nada nuevo que descubrir: lo que está por llegar son infortunios del todo previsibles, cíclopes salvajes que devoran a los más débiles. Señala María Payeras Grau (2009: 284) que «Como reino interior, Ítaca es el recinto de la nostalgia, de la memoria, de la soledad. En alguna medida, es la cifra del propio yo, un espacio que es necesario habilitar para la convivencia con uno mismo y la construcción de un futuro personal».

Nos remontamos, para el análisis que nos ocupa del personaje de Electra, a las fuentes primigenias del mito, esto es, a la *Electra* de Sófocles y a la de Eurípides, y no tanto a *Las Coéforas* de Esquilo. Más allá de la tragedia griega, Lluïsa Cunillé parece haber asimilado, en su construcción



Lola López en *Aquel aire infinito*. Sala Beckett. Foto: Hongaresa de Teatre

del personaje femenino de la primera escena, la obra del norteamericano Eugene O'Neill *Mourning Becomes Electra* (1931).

En la tragedia de Eurípides, Clitemnestra le recrimina a Electra que el afecto de esta se haya inclinado siempre más hacia su padre que hacia ella, su madre: ὃ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν ἄεί (v. 1102)¹⁸. Electra es la instigadora del matricidio y se ampara en los vaticinios de Apolo, en el destino inexorable de su odio. En la *Electra* de Sófocles, un odio inveterado ha echado raíces en el interior de la heroína — μῖσος τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι (v. 1311)¹⁹; el coro la exhorta a no engendrar más desgracia de la desgracia, pero Electra posee una valentía que linda con la temeridad y que es atizada por el resentimiento. En el imaginario contemporáneo, Electra, cuyo anhelo justiciero de reparar el asesinato de su padre contradice la pulsión homicida que la vence y la hunde en el pozo más oscuro de la naturaleza humana, representa el sufrimiento pasional extremo.

En la versión de Eurípides, Electra acaba casándose con Pílates, por decreto de los Dioscuros; en la de Sófocles —como en la de Esquilo—, Electra no tiene un futuro explícito, sino que se nos muestra esculpida, inamovible, en su odio. Frente a la boda banal con que obsequia Eurípides a Electra, O'Neill muestra a la heroína encerrada en la casa de los muertos de la familia, templo del odio y de la muerte. Cunillé coincide con el dramaturgo norteamericano en la voluntad de otorgar a la figura de Electra un final trágico, digno del personaje. Ello confiere unidad a la peripecia final de las cuatro heroínas evocadas en *Aquel aire infinito*, fundidas en una sola precisamente por su común pulsión de muerte. Los muertos se interponen y el amor es imposible. Electra aprende sufriendo en soledad un dolor intransferible:

Todo el mundo es muy amable. Esta mañana he asistido al funeral de mi madre y todos querían consolarme, pero no hacía falta porque yo no amaba a mi madre [...]. Aprendí desde muy temprano que el odio exigiendo la misma dedicación y perseverancia llena mucho más que el amor. Amar es siempre intentar tomar un atajo. Odiar es excavar en la misma roca día tras día [...]. Cuando se odia no se está solo. Ahora que ha muerto mi madre me doy más cuenta [...]. Sin mi madre no tengo razón para odiar a nadie aparte de a mí misma. Y si pudiera amar a alguien no tendría bastante. No me bastaría para llenar el vacío que siento (Cunillé, 2009: 18-24).

¹⁸ Todas las citas de *Electra* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de Gilbert Murray: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0095>.

¹⁹ Todas las citas de *Electra* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de Sir Richard Jebb: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0188>.

Tras la muerte y el entierro de su madre, el mundo le parece un lugar extraño, vaciado de sentido. Pues era el odio lo que la mantenía en tensión, incardinada en la realidad. Observa su entorno con una lucidez privilegiada, apuntando hacia la trampa que constituye el lenguaje, la posibilidad que ofrecen las palabras de mixtificar y establecer categorías que se vuelven realidades. Ha adquirido el hábito de pensar por haber estado aislada mucho tiempo —«Lanzar muy lejos un pensamiento o un recuerdo como se lanza una piedra. Ya nada se termina en la raya del horizonte» (Cunillé, 2009: 17)—, pero, ahora que su madre ha muerto, no reconoce lo que la rodea, como si fuera extranjera. Lo mismo le da una cosa que otra, podría llegar a cualquier extremo, nada importa y todo es posible: «A partir de hoy caeré en los brazos del primero que se presente, o por el contrario, me negaré a mí misma cualquier intimidad [...]. Me entregaré más que nunca a mi trabajo o cambiaré continuamente de empleo. Tendré un hijo o viviré sola el resto de mi vida» (Cunillé, 2009: 25). Haga lo que haga, nada reparará el tiempo perdido o el tiempo recuperado; solo habrá insatisfacción y despecho. Su destino está inscrito en lo insano y destructivo de su corazón. Lejos de la pasión del odio, todas las personas le resultan anodinas e intercambiables, y la vida, un sinsentido.

Cuando saca el espejo del bolsillo y se mira en él, la mujer se ha transformado ya en otra heroína: ahora es Fedra, que se enamora del extranjero, mucho más joven que ella: «Estoy avergonzada de mí, no de ti [...]. Eres demasiado joven para mí [...]. Además no te fíes de ninguna mujer» (Cunillé, 2009: 34).



Lola López en *Aquel aire infinito*. Sala Beckett. Foto: Hongaresa de Teatre

Declara la Fedra de la obra *Hipólito*, de Eurípides, que se volvió loca por caer en la ceguera que un dios le envió: ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη (v. 241)²⁰. En la Fedra eurípidea, arrastrada por la pasión amorosa, hay una pugna moral: se debaten en ella la inclinación primaria y el control civilizado. Se trata de una mujer que se las ingenia para extraer honor de la vergüenza: σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν (v. 335). Ha resuelto morir por la deshonra de amar a quien no debe, y por la incapacidad de acallar su pasión o sobreponerse a ella. Desde el principio sabe lo que

²⁰ Todas las citas de *Hipólito* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de David Kovacs: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0105>.

debe hacer, pero no posee la firme determinación que conduce a la acción definitiva hasta que, por medio de la Nodriza, toma conciencia de que su deseo jamás será satisfecho y de que ha perdido su reputación.

En la tragedia de Eurípides, la vida de los hombres no es más que sufrimiento, y no hay tregua para sus penas: *πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, / κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις* (v. 189-190); los dioses manejan a los hombres a su capricho, y, ante eso, solo queda la resignación, la amargura y la muerte. En Séneca, en cambio, los protagonistas son responsables de sus actos y merecedores de sus consecuencias. La Fedra de Séneca es un *monstrum* a quien la pasión le hace seguir el peor camino: «sed furor cogit sequi peiora» (v. 178-179)²¹. Sometida al «servitium amoris», se define como suplicante y esclava, «supplicem ac servam» (v. 622). Se expresa la contradicción entre la pasión amorosa y la voluntad racional, en la medida en que Fedra no quiere querer lo que quiere: «hoc quod volo me nolle» (v. 605). En el mismo sentido, declara la Fedra de Cunillé: «Tú no entiendes qué es querer y no querer la misma cosa al mismo tiempo [...] Quien pide con miedo enseña a negar» (Cunillé, 2009: 38-39). El Ulises de la segunda escena de *Aquel aire infinito* es un inmigrante que quiere olvidar sus penurias cotidianas saliendo con sus amigos, de la misma manera que el Hipólito clásico, un bello joven de corazón inflexible, se complacía tan solo en adorar a su diosa predilecta y cazar con sus amigos.

La referencia al héroe itacense se mantiene por la mención de algunas de sus aventuras. Así, el insulto de una prostituta remite a Circe —«Esta noche abofeteé a una prostituta y ella me devolvió la bofetada [...]. Me llamó cerdo [...]. Porque soy extranjero» (Cunillé, 2009: 27)—; la mención al perro sacrificado de Ella —«Sabes, al principio incluso llegué a estar celosa del perro, celosa de que lo acariciaras a él y a mí ni siquiera me miraras» (Cunillé, 2009: 35)— hace pensar en el fiel Argos, el perro de Ulises, el primero en reconocerle a su regreso a Ítaca; la insistencia de la mujer evoca el amor de Calipso, etc. Pero a este Ulises, al parecer, ya no lo espera nadie, ni siquiera Penélope: «La imagino mirándose cada día en el espejo del mismo ascensor, no deseando ser más joven pero tampoco más vieja. En realidad ella no me espera porque no cree que yo regrese nunca. A ella solo le gusta pensar en aquello que depende de sí misma» (Cunillé, 2009: 25). Hay una alusión también odiseica a la madre, que murió después de su partida: «Mi madre murió poco después de irme yo. Intento no pensar

²¹ Las citas de *Fedra* de Séneca están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de Rudolf Peiper y Gustav Richter: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0008>.

en ella» (Cunillé, 2009: 30). Le habla después a la mujer como si fuera la ninfa Calipso, que lo quiere retener en su casa:

ELLA.- ¿Tienes ganas de volver?

ÉL.- Sí.

ELLA.- Nunca me lo dijiste.

ÉL.- Nunca me lo preguntaste.

ELLA.- Imaginé que pasado un tiempo quizá preferirías quedarte

ÉL.- No (Cunillé, 2009: 32-33).

Haciéndose eco de Eurípides, cuya Fedra declara que más de una vez, en las largas horas nocturnas, ha pensado cuán quebradiza es la existencia de los mortales —ἡδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ / θνητῶν ἐφρόντισ' ἢ διέφθαρται βίος (v. 375-376)—, la Fedra de *Aquel aire infinito* dice que los mortales no deberían querer su vida demasiado perfecta, y se lamenta de haber ido perdiendo todas sus certezas, una a una, y empequeñeciendo horizontes, hasta que solo le ha quedado su insana pasión por Él: «Es el miedo a perderte. Ya me ha ocurrido otras veces [...] No quiero darte lástima» (Cunillé, 2009: 41).

Fedra, como el canto de las sirenas, puede acarrearle la perdición. Él le dice: «Ya les hablé de ti y me dijeron que tuviera cuidado [...]. Incluso uno me regaló una navaja [...]. Por si acaso» (Cunillé, 2009: 37). También Ulises amenazó a Circe con una espada y así consiguió vencerla y se la llevó a la cama. Al final, Ella coge el móvil y llama a la policía —Teseo o, simplemente, el Estado— para acusar al desdeñoso joven —Hipólito— de haberla amenazado con una navaja: «Es que me ha asaltado un hombre con una navaja y siento que estoy paralizada [...]. No, no está. Pero ha dicho que volvería enseguida [...] delante de las obras del nuevo rascacielos» (Cunillé, 2009: 42-43). Ello traduce a una escritura contemporánea la falsa acusación de Fedra ante Teseo en la tragedia clásica —antes de suicidarse, Fedra dejaba por escrito en unas tablillas que Hipólito había abusado de ella—. Antes de llamar y poner la denuncia, Ella se mira en el espejo como si necesitara asegurarse de su existencia, autoafirmarse y reunir fuerzas para traicionar su propia devoción y amor. Así como Electra simboliza la pasión del odio, Fedra simboliza la pasión amorosa entendida como furor, como efusión desmesurada e incontrolable. Esta actitud acusadora final debe interpretarse como una autodefensa y como una suerte de venganza por el hecho de no ser amada. Con todo, trasladada a nuestra sociedad, esta acusación puede leerse también como

una crítica a la facilidad e impunidad con que se inculpa a los inmigrantes de cualquier hecho delictivo.

Las intervenciones del hombre y las de la mujer pueden leerse por separado y evocan mitos distintos. Fedra es la suplicante incapaz de deponer su pasión, su *furor*; Hipólito es frío e indiferente, pero también de una inocencia que roza la puerilidad. Ella alude a los bosques, advocación de la diosa Artemis, reverenciada por el joven Hipólito: «Cuando era pequeña recuerdo que había un bosque [...]. Mi madre decía que el amor consumaba sus faltas en los bosques» (Cunillé, 2009: 30). Hemos señalado ya cómo en la escena lucen también, hábilmente diseminados e integrados, destellos odiseicos.

Después Ella ha cambiado y es Medea, una extranjera que acaba de salir de la cárcel y quiere saber si los periódicos hablan de ella. El crimen por el que pagó con diecisiete años de prisión fue el asesinato de sus propios hijos: «Su padre los abandonó y no quería que nadie más les hiciera daño» (Cunillé, 2009: 48). Cuando Ella-Medea asegura que es capaz de escuchar a los muertos, por estar tan muerta como ellos, Él-Ulises responde que a él le gustaría poder hablar con su difunta madre —«¿De verdad te hablan tus hijos? [...]. Ojalá pudiera hablar yo una sola vez con mi madre» (Cunillé, 2009: 50)—, y ello supone un guiño al descenso de Odiseo al inframundo y a la conversación con su madre, Anticlea, en el canto XI de la *Odisea*. Esta Medea es una muerta viviente, sola consigo misma después del infanticidio, irreversiblemente sola, como lo es también la de *Manhattan Medea* (1999), de la dramaturga alemana Dea Loher.

Él sigue siendo un inmigrante pero ya no se muestra temeroso sino que parece más bien haber asumido la voz de mando, haberse identificado con la norma: «Dentro de unos minutos van a dinamitar esas fábricas para echarlas abajo. Nadie puede estar aquí [...]. No puedes quedarte aquí. Los cascos saldrán disparados y pueden caerte encima» (Cunillé, 2009: 43-44). Aunque ahora parece integrado, confiesa haberlo pasado muy mal —«A mí me han tratado peor y me he sentido más culpable fuera de la cárcel que dentro» (Cunillé, 2009: 45)—, y, acaso por ello, se muestra muy solícito a ayudar a la mujer, también extranjera.

En Eurípides y sobre todo en Séneca, Medea es concebida como antiprototipo femenino y deviene un ejemplo *ad contrarium* por su exceso y desmesura. Su feroz resistencia, su actitud radicalmente opuesta a la tradicional resignación femenina ante el abandono masculino, acaba teniendo resultados trágicos y devastadores. Cunillé

muestra a una heroína trágica que asume su falta y halla su único consuelo, paradójicamente, en la culpa: «La cárcel es como el infierno, todo el que va a parar allí es culpable. Y es mejor así porque ¿cómo resistir diecisiete años encerrada siendo inocente?» (Cunillé, 2009: 45). Medea, que ha salido de prisión diecisiete años después de la consumación del infanticidio, es una mujer aquejada, como las demás de *Aquel aire infinito*, de una pulsión de muerte. Ello aparece ya en Eurípides: Medea dice que, por haber perdido la alegría de vivir, desea la muerte —βίου / χάριν μεθεῖσα καθανεῖν χρήζω (v. 226-227)²²—; Jean Anouilh, en su *Medea* (1946), empuja a la heroína hasta el suicidio. En la obra de Cunillé, Medea solo aspira a tomar el sol — clara alusión a la estirpe de Helios a la que pertenece— y escuchar a sus hijos, que le hablan desde la muerte.

El hombre, por ser inmigrante, es un interlocutor parecido a ella, muy distinto al coro nativo de mujeres de la ciudad que dialogan con la heroína en la tragedia griega. En la tragedia eurípidea, la identificación con el coro se producía a partir del género; en *Aquel aire infinito* la identificación entre los dos interlocutores se produce a través de la condición desfavorecedora de la extranjería. Con todo, la misandria y el *feminismo* de la heroína son presentes aquí —«Los hombres sois demasiado egoístas para ver más allá de aquello que podéis tocar. Solo hay que mirar lo que estáis haciendo con esta ciudad» (Cunillé, 2009: 55); «Has tenido suerte de que tu mujer después de irte no matara a tu hijo. Es lo que te merecías» (Cunillé, 2009: 58)— como lo era en la escena anterior la misoginia de Ulises-Hipólito. Ambas actitudes proceden de la tragedia.

Ella está provista, además, del temible orgullo propio de Medea: «También creía que valía la pena sufrir con tal de que no se rieran de ti [...]. ¿Nunca has oído risas a tu espalda? [...]. Yo jamás pude acostumbrarme a que se rieran de mí, ni siquiera en la cárcel [...]. Ahora prefiero mil veces que me tengan miedo a que se rían de mí» (Cunillé, 2009: 51-52). Este deseo enfermizo de no ser objeto de irrisión proviene de la tragedia de Eurípides, donde la heroína se queja de cómo la tratan y se exhorta a sí misma a no ser el hazmerreír de su formidable estirpe solar: ὄρᾳς ἃ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν (v. 404). Ser superior a los que son doctos es un peligro: la fama deviene nociva y provoca grandes males; ello aparece en Eurípides —ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά (v. 293)— y también en Cunillé: «¿Sabes cómo he

²² Todas las citas de *Medea* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de David Kovacs: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0113>.

conseguido que la gente me tuviera miedo? Porque sé más cosas que la mayoría. La gente tiene miedo de saber [...]. De saber cosas sobre sí misma. Nadie quiere saber en realidad» (Cunillé, 2009: 52). La Medea de Cunillé sabe leer la mano, y profetiza que su interlocutor volverá a ver a su mujer y a su hijo pronto, pero que todavía le falta mucho para volver a su país.

En el prólogo de la *Medea* de Eurípides, la Nodriz dice que la desgracia está en su comienzo y no ha llegado siquiera a la mitad —ἐν ἀρχῇ πῆμα κοῦδέπω μεσοῖ (v. 60)—. En cambio, la heroína de Cunillé ya está al final de su peripecia, ha sobrepasado el cenit del dolor y solo



Lola López y Pep Ricart en *Aquel aire infinito*. Sala Beckett. Foto: Hongaresa de Teatre

desea morir. Habla desde la remembranza, y desde la visión externa que los diarios ofrecieron, en su momento, hace diecisiete años, del asesinato de sus hijos: «Cuando me condenaron salí en todos los periódicos. Me extrañaría que ahora que he salido de la cárcel no dijeran nada» (Cunillé, 2009: 43-44). Denuncia la mixtificación de los medios —los periódicos dijeron que había envenenado a sus hijos y no era cierto—, y prefiere sacar sus propias conclusiones de la observación directa de la realidad, como pasa con el derribo de las fábricas. Es cierto que hay en Medea una preocupación por la fama, que ha empeorado su acción, y por la mala reputación que la persigue, pero se trata de una preocupación ya muy menguada. Cunillé recupera a una madre que quiere a sus hijos, no a una infanticida: ha matado por amor y ya solo anhela descansar, morir. Desvanecerse, anonadarse, desaparecer.

Ella ha llegado hasta aquel descampado porque es el único camino que recuerda, habiendo trabajado durante años en una de las fábricas que ahora están echando abajo: «¿La echáis abajo y ni siquiera sabéis que hay dentro? [...] Para vaciar esas fábricas de verdad antes deberíais haber vaciado las cabezas de todos los que han trabajado allí» (Cunillé, 2009: 59). En su antiguo trabajo, Ella retiraba el cristal defectuoso, mirándolo a contraluz, a través de los rayos del sol —nueva alusión a su estirpe solar—. Cuando Él se muestra indiferente al pasado y al presente de la gente, de las fábricas, del barrio, Ella le da una bofetada. Él no se la devuelve, porque está resignado —«Hace un tiempo te habría devuelto la bofetada» (Cunillé, 2009: 60)—, y Ella se disculpa porque ha hecho una especie de cura de humildad y está de vuelta de

la *hybris* o desmesura —«Hace un tiempo yo tampoco me habría disculpado» (Cunillé, 2009: 60)—. En toda esta escena, el hombre se ha mostrado solícito y protector con la ex reclusa, empatizando con su dolor y tratando de ayudarla, con sus consejos prácticos, a iniciar una nueva vida, pero la mujer se muestra reacia a todo cambio y voluntad de avance. Van a volar la última fábrica y él se cubre la cabeza con los brazos.

El motivo de la explosión no ha sido la voladura de una fábrica sino una bomba. Cuando se ilumina de nuevo, Ella es Antígona y habla de su hermano, un terrorista muerto en un tiroteo con la policía. Él es ahora un inmigrante con los papeles en regla y retoma un motivo de la primera escena, el de la medición de paisajes:

De niño escuchaba a los viajeros hablar de la grandeza de los paisajes, y cuando me hice mayor y fui a buscarla, no la encontré y entonces decidí hacerme medidor de paisajes. Pero con el tiempo me di cuenta de que los números también pueden llegar a ser infinitos, y desde entonces no he dejado de sentirme desbordado (Cunillé, 2009: 69).

Él conoce las medidas de la ciudad, ya que ha ayudado a construirla; por ello, de alguna manera y a pesar de todo, aprecia esa urbe devoradora. Su conflicto, vinculado al tema de la paternidad y el legado, que pasa por enseñar al hijo a arrostrar los peligros —«Lo que un padre nunca dice a su hijo es que la prohibición encuentra su justificación plena [...] en la transgresión. Tampoco le enseña a elegir entre la indiferencia o el odio, a enfrentarse solo a una fiera que ataca con colmillos [...] a un remolino que lo engulle» (Cunillé, 2009: 75)—, se vincula, al final de esta escena, al miedo a la disolución de la propia identidad. Se ha dado cuenta de que ya hace como los demás, como los nativos del país; ha integrado sus gestos ariscos e indiferentes —gestos que en la primera escena se esforzaba por memorizar— y los reproduce de modo automático:

Confundo las caras de quienes me saludan cada día. Si algo me disgusta desvío la mirada hacia otro lado como hace el resto de la gente. Siento la misma contrariedad cuando no funcionan unas escaleras mecánicas o tengo que sortear la misma fila de vendedores ambulantes todos los días. Miro con recelo los vasos de los bares que no frecuento y tiro a la papelera los folletos que me dan en la mano sin mirarlos siquiera. Evito las calles mal iluminadas y los anuncios demasiado chillones como hace todo el mundo. Siento que me deslizo cómodamente por una pendiente que no tiene final (Cunillé, 2009: 73).

Como si estuviera al final de su viaje, Él intenta ahora la reagrupación familiar, resignado a vivir en la ciudad de acogida. Está despersonalizado. Es un extraño de sí mismo, y tiene miedo de resultarles extraño también a los suyos, cuando vuelva a verlos. La supervivencia ha sido su acicate, y el pretexto para no juzgarse ni examinarse de cerca. La nada lo engulle y Él busca simulacros de conversación, breves intercambios con desconocidos, como si eso fuera lo único a lo que puede agarrarse: «sé que por fin he dejado de ser un extranjero para convertirme solamente en un extraño para los demás pero también para mí mismo» (Cunillé, 2009: 71-72).

En la tragedia de Sófocles, Antígona paga por haber desobedecido las ordenanzas del estado —la ley decretada por su tío, el rey Creonte—; por haber sido sorprendida en el acto de enterrar a su hermano Polinices, el traidor de la patria. Supone un acierto que Cunillé haya convertido a esta Antígona contemporánea en una anarquista, cuando ya el Creonte sofocleo calificaba la acción de Antígona de anárquica. En *Aquel aire infinito* la policía encarna la arbitrariedad del poder. Las leyes de la ciudad devienen arbitrarias o injustas para los foráneos, siempre sospechosos: «Cuando explota una bomba la policía detiene enseguida a los extranjeros que encuentra más cerca» (Cunillé, 2009: 65).

El interlocutor de Antígona en la obra de Cunillé, un extranjero que exhorta a la mujer a huir de la represión policial, parece cumplir el resignado rol de la hermana Ismene, quien en la tragedia sofoclea le reprochaba a Antígona el tener un corazón ardiente para asuntos que hielan —Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις (v. 88)²³—. La heroína le recrimina al hombre su conformismo: «Hablas como si hiciera mil años que hubieras llegado a la ciudad y estuvieras tan cansado y resignado como la gente que vive en ella» (Cunillé, 2009: 70).

La heroína de Cunillé se hace eco del famoso verso 23 de la *Antígona* sofoclea Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφον —«No he nacido para compartir el odio, sino el amor»—; así, en *Aquel aire infinito*, dice: «Mientras él intentaba creer que el enemigo nunca es amigo ni siquiera cuando muere, yo intentaba creer que no estaba hecha para compartir el odio sino el amor. Al final los dos hemos acabado fracasando» (Cunillé, 2009: 71). Hades la ronda y Antígona será la novia del Aqueronte. Como es cosa resuelta que ha de morir, más vale deponer la vagabunda esperanza —πολύπλαγκτος ἐλπὶς (v. 615-616)— y disponerse a recorrer su último camino. Pero no

²³ Todas las citas de *Antígona* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library, en edición de Francis Storr: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.018>.

se trata ya, en la obra de Cunillé, del hado ni de vaticinios. Lejos quedan Apolo y el viejo Tiresias, y la hechicería de Medea —en la escena anterior— tiene un poder limitado. Lo que prima aquí es la voluntad y el libre albedrío, si bien la liturgia clásica suena de fondo: «¿Lo oyes? [...] Parece un coro. Suena bien» (Cunillé, 2009: 66). En esta referencia al coro de una iglesia, un servicio religioso probablemente funerario, se está aludiendo, con una complicidad entre ingenua e irónica, al coro de la tragedia. Un coro, el sofocleo, que canta que nadie puede escapar del amor. El amor fraternal, en este caso.



Pep Ricart y Lola López en *Aquel aire infinito*. Sala Beckett. Foto: Hongaresa de Teatre

En la tragedia de Sófocles, la heroína declara que su alma ya hace tiempo que está muerta, para servir a los difuntos: ἡ δ' ἐμὴ ψυχὴ πάλαι / τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν (v. 559-560). Antígona, como Medea, se siente reconfortada por los muertos: «Hoy siento que mi hermano está muy cerca, mucho más que cuando estaba vivo y se sentía acorralado» (Cunillé, 2009: 74). Su rebeldía surge de la incomportable constatación del abismo que se abre entre el

mundo y las necesidades o la dignidad del ser humano. La fatalidad aquí no procede de los dioses, sino del valor y arrojo de la heroína, de su determinación de afrontar la muerte si es necesario para vengar a su hermano: «La gente ama su propia contumacia, ama sobre todo la palabra amor repetida en sus propios labios. Quién sabe si repetir la palabra muerte hasta la saciedad no nos llevará a amarla también, o por lo menos a no tenerle miedo» (Cunillé, 2009: 75). El único amor, la única seguridad, el único estado envidiable radica en la muerte.

«Tú has elegido vivir y yo morir» (Cunillé, 2009: 77) es la frase que cierra la obra *Aquel aire infinito*, correspondiente al verso 555 de la tragedia sofoclea de Antígona —Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ καθανεῖν—. En la frase final de la obra culmina toda la diseminación de señales que conducen a la pulsión de muerte. La mujer se queda a esperar los disparos. No tiene miedo de quedarse allí ni de morir: «La vida es a veces mucho peor que la muerte» (Cunillé, 2009: 65). Ella, verdadera heroína trágica, encarna la ética de la mujer luchadora e idealista que defiende la memoria de sus

muerdos y, haciendo uso de su libertad, decide anonadarse en un retiro definitivo para así, tal vez, reunirse con ellos.



Aquel aire infinito presenta un lenguaje propenso al lirismo, adensado con silencios y jalonado de recurrencias y reiteraciones que le confieren un ritmo lento y subrayan la voluntad reflexiva del texto, como un modo de remansar la mirada y fijar la atención. La dicción es reposada y solemne, con un cierto aire de vuelta de todo, entre la resignación y la rebeldía. Una rebeldía consumada en crimen o quiebra, en el caso de Ella; una resignación rabiosa, en el caso de Él, quien a fuerza de querer sobrevivir se ha olvidado de la rebelión. La cuestión del género es aquí relevante. Eduard Molner lo expresa del siguiente modo:

Ell, que arriba d'un llarg viatge, però sembla no haver satisfet encara la seva ànsia de fugida permanent. Ella sens dubte ha acceptat la seva fatalitat [...]. Són conscients, abans que res, del seu gènere. Perquè Ella és una dona, assumeix la responsabilitat del seu destí, i Ell és un home, fuig, busca la diversió i se sent un ningú sense els companys (Molner, 2013a: 25).

El personaje de Ella denuncia el modo como se está destruyendo la identidad de la ciudad. En la primera escena —Electra— dice: «El suelo está lleno de marcas como una pista de aterrizaje [...]. Cuántas grúas para levantar solo piedras» (Cunillé, 2009: 16), señalando lo inane y estéril de los empeños humanos y de los objetivos a que se dirigen, siempre enturbiados por el afán de lucro. Después —Fedra— se queja del ruido que hacen las grúas y las excavadoras, y echa de menos el bosque que había antes de que empezara la fiebre de los rascacielos. Encarnada en Medea, denuncia lo que los hombres están haciendo con la ciudad: «Echáis abajo aquello que consideráis

inútil para construir encima cosas aún más inútiles» (Cunillé, 2009: 55). Ya como Antígona, denuncia la cobardía y la resignación de los hombres que viven en la ciudad.

La postura de *Él*, por otra parte, patentiza que ya no rige el pensamiento mítico según el cual el mundo es incognoscible: ahora todo es medible, delimitado y abarcable. El emigrante que muta y se adapta, a regañadientes y con tristeza, remite a la concepción del ser humano como viajero o transeúnte, como un eterno viandante. Este Ulises parece incapaz de avanzar más que hacia el conformismo, atrapado en su condición de expatriado que debe someterse para medrar, petrificado en un destino de intrascendencia. Se trata de un hombre a quien el exilio no le ha permitido desarrollarse de modo natural, y esta condición, junto con el carácter meditativo de toda la obra, vincula *Aquel aire infinito* con el poemario de Pedro Salinas *El contemplado*, donde se halla el verso que da título a la obra. El imaginario mítico, un lugar no físico, remoto y perdido, construido a base de deseo y nostalgia, se contrapone a la urbe industrial, técnica y hostil, sede de una civilización extraviada, inarmónica y deshumanizada.

En un mundo en continua metamorfosis, el individuo no encuentra su lugar ni se conoce a sí mismo; muta de identidad y se siente ajeno incluso a su propio dolor. En el contexto de una cultura banalizada, dos desconocidos cruzan diálogos, monólogos de sordos y alguna esticomitia, evocando sucesos antiguos y dejando entrever historias personales plagadas de dolor. También entretienen una reflexión sobre el género, la condición de extranjería, el amor y el odio, la rebeldía y la resignación, el valor y la cobardía, la soledad, la violencia, el desengaño. Los personajes se muestran incapaces de vivir en el aquí, el espacio físico que habitan, y el ahora, su presente, producto de un tortuoso pasado. En *Él*, esta incapacidad se resuelve en una apuesta más o menos convencida por la supervivencia, una victoria posible de la vida sobre la muerte; en *Ella*, en cambio, triunfa claramente la pulsión de muerte. El tiempo se vive como una suma deslavazada de fragmentos; los espacios íntimos son los únicos habitables.

Los personajes son supervivientes y tratan de construir puentes, buscan 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 se desliza por los territorios de lo inefable y la ambigüedad límite de la percepción. El alma se desnuda para llegar a la verdad más íntima de la condición humana, a través

del arquetipo. El mito, actualizado y revitalizado, funciona como marco referencial gracias a su carácter universal y paradigmático.

Azotada por las pasiones humanas más desmesuradas, Ella es la verdadera heroína, la portadora de la tragedia. No elude su destino sino que lo asume. Prefiere la muerte antes que una vida vaciada de todo sentido. Electra ha perdido el objeto de su odio; Fedra no consigue retener a su objeto de deseo; a Medea ya solo le parece válida y significativa la comunicación que mantiene con sus hijos muertos, bajo el sol de su estirpe heliada, y Antígona se siente también más del lado de los muertos que de los vivos. Los temas de la muerte y del furor —«La cólera siempre fue más fuerte que mi razón» (Cunillé, 2009: 49)— vinculan la peripecia de las cuatro figuras míticas. Las heroínas clásicas resuenan, con un deje de intemporalidad —con un aire infinito, el sabor añejo e intemporal de la épica y la tragedia griegas—, bajo el personaje de la mujer contemporánea. Electra y Medea hablan después de la consumación de su falta, mientras Fedra y Antígona se hallan a un paso del error funesto. Con todo, las heroínas hablan desde la reflexión y la autocrítica, como si estuvieran de vuelta de su propio error trágico. Pasan, además, por el filtro de la cotidianidad y de los conflictos que determinan la sociedad contemporánea y que conducen, como pasa también en la tragedia griega, hasta la destrucción o hasta la soledad más radical y absoluta. Las mujeres —la mujer, Ella— están aún en tránsito, en su último viaje, un viaje mental que atestigua el cambio que se ha producido en su interior. Son mujeres en metamorfosis pero su tensión existencial se orienta al deseo último de desaparecer, de renunciar al ser y sus pasiones. Atrás quedan el error trágico y la soberbia. Han sido empujadas hacia su destino, han pulsado el interruptor de la falta trágica —*hamartía*— y han incurrido en el exceso o la desmesura —*hybris*—, pero, ahora que la han sobrevolado y han sobrevivido, se deshacen en reflexiones y desesperanza y solo quieren alcanzar su final.

En *Aquel aire infinito* las heroínas sobreviven al error trágico. Han tenido tiempo de macerar su dolor y llegan a la conclusión de que prefieren la muerte a la vida. Detenidas en un presente incómodo y perturbador, ya sobrero, y en un lapso excepcional de revelación, relatan su furia pasada, su pasión, su odio, su culpa. Pero el presente es terminal, se desliza hacia una resolución. Vuelven de la *hybris*, han sobrevivido a la anagnórisis, y ahora contemplan su antiguo *pathos* desde la templanza y la reflexión ponderada, desde su inaplazable deseo de renunciar a la vida y abrazar la muerte.

6.1.5. *Il-lusionistes* (2004), sueño escénico



Paco Zarzoso y Lola López en *Il-lusionistes*.
Foto: Jordi Pla

Ilusionistas fue estrenada por la compañía Hongaresa de Teatre el 7 de febrero de 2004 en la Sala Matilde Salvador de Valencia, y en el marco del Festival VEO 2004. Después sería llevada al Teatre Lliure (Espai Lliure), del 22 de septiembre al 3 de octubre de 2004. En 2010 la compañía valenciana La perrica de Jerez llevó el

montaje al Teatro Cervantes de Ribarroja y después a diferentes salas de Castellón y Valencia.

La pieza —que citaremos en la versión catalana recogida en *Deu peces* (2008)—, repleta de música y magia, presenta a tres personajes entrañables, desubicados y con una desazón existencial que los hace cómicos y tristes a la vez. El título de la pieza es evocador y sugerente: la palabra *ilusionista* designa a un artista que produce efectos ilusorios mediante juegos de manos, artificios y trucos; pero de *ilusión* derivan también el participio *ilusionado* y el adjetivo *iluso*, que inciden en la propensión a ilusionarse y a soñar y, en un sentido más peyorativo, a la propensión a autoengañarse; el adjetivo *ilusorio* es sinónimo de engañoso, irreal y ficticio. En palabras de Fabrice Corrons:

Le titre prend alors une nouvelle dimension: ces artistes faiseurs d'illusion sont eux mêmes à la fois pleins d'illusions et sans illusions, parce qu'ils les ont peut-être perdues par le passé ou qu'ils savent très bien qu'ils ne les retrouveront pas dans le futur. La relation entre la scène et la salle s'inscrit donc non seulement dans un domaine précis qui est le théâtre de variétés mais également dans une problématique plus générale: comment faire croire à l'illusion lorsque nos propres illusions sont en crise? (Corrons, 2009: 438-439).

Alfredo, un Mago francófilo —interpretado por Paco Zarzoso—, Ágata, una Faquir cantante —interpretada por Rosa López—, y Alicia, una Escapista novelista —interpretada por Lola López—, son tres hermanos que han crecido en el mundo de la magia y comparten la incapacidad para aceptar la realidad tal como es. Inadaptados e idealistas, tratan de cumplir sus ilusiones a toda costa y hacerse un mundo a su medida: el Mago tiene una gran fe en la magia, y su gran ambición es servir al presidente de Francia; la Faquir sueña con hallar un hombre que la quiera y no tener

así que atravesarse el corazón con una daga día sí día también, y la Escapista, que huye de todo y se refugia en su incierto éxito como autora de *best sellers*, desearía escribir una novela de verdad.

Si la Hongaresa de Teatro se caracteriza por trabajar con el espacio vacío, aquí contradice esta costumbre para adecuarse a las necesidades del texto, que demanda una escenografía referencial, una serie de objetos concretos y un estilismo preciso. La acción transcurre en tres espacios, contiguos y presentes en escena, con mayor o menor visibilidad dependiendo de la situación, ya desde el principio del espectáculo. En el centro del dispositivo escenográfico se halla la mínima expresión de un escenario de magia, bordeado de bombillitas blancas y con una cortina negra al fondo. A lado y lado de este mínimo escenario, se encuentran los otros dos espacios, sumergidos al principio en la oscuridad pero completamente disponibles: a la izquierda, una mesa y tres taburetes configuran indicialmente un bar o una sala de fiestas; a la derecha, una cama, una mesilla y un baúl constituyen la mínima expresión, por metonimia, de una habitación de hotel. A propósito de la escenografía y la puesta en escena dice Begoña Barrena (2004b: 42) que transmiten «esa atmósfera intangible en la que se mueven los espejismos de la imaginación: la penumbra de un *cabaret*, las bombillitas que enmarcan el escenario, un toque de glamour y otro de extravagancia».

El punto de partida de la obra es la actuación del Mago y la Faquir en una ciudad atrapada en la coyuntura histórica de unos Juegos Olímpicos que eclipsan todos los demás eventos culturales; la escasa o nula afluencia de público al espectáculo de magia se achaca a la celebración de este evento deportivo de máximo interés mediático. La acotación inicial nos sitúa en una sala de fiestas, donde el Mago, con gestos ampulosos y enfáticos, y un tono efectista e impostado, anuncia el primer número de su actuación: va a cortar en dos mitades a su ayudante, en la caja mágica, y después unirá las partes otra vez. La manera de referirse a la ayudante —toda una *captatio benevolentiae*— se adivina recurrente en sus espectáculos: «La meva ajudant és la primera vegada que actua amb mi i està una mica nerviosa, però entre tots provarem d'animar-la, oi que sí?» (Cunillé, 2008a: 337).

De detrás de la cortina sale la Faquir con un vestido brillante de color champán y unos manguitos rojos, y empujando la caja mágica, junto a la cual se sitúa; le confiesa en voz baja al Mago que lleva los bajos del vestido descosidos, pero él la tranquiliza diciendo que nadie se ha dado cuenta. Entra en la caja y hacen el número. Una música circense hace de fondo sonoro a las palabras que cruzan en voz baja los personajes:



Paco Zarzoso y Rosa López en *Il·lusionistes*.
Foto: Jordi Pla

FAQUIR.- Penses alguna vegada en quan érem petits?

MAG.- Mentre treballa no penso en res, i tu hauries de fer el mateix.

FAQUIR.- És que les sabates em fan mal.

MAG.- Si no portessis sempre dos números menys.

FAQUIR.- A tu mai no et fa mal res?

MAG.- Tot consisteix a ignorar els primers símptomes.

FAQUIR.- Però com es pot ignorar el dolor?

MAG.- Tancant els ulls i serrant fort les dents (Cunillé, 2008a: 338).

Tiene gracia que sea la Faquir quien le tema al dolor, y que se queje de que le duelen los pies a causa de los zapatos, cuando es capaz de caminar descalza sobre cristales. Los dos ilusionistas ejecutan su trabajo con profesionalidad y cierta tristeza —la Faquir no quiere sonreír, pero esto lo dice con una gran sonrisa—, conscientes del poco interés que suscitan entre el público, si es que lo tienen.

La luz tiembla unos instantes y el Mago se queja que desde que han empezado los Juegos Olímpicos no hay nada seguro, ni siquiera la luz. Se da prisa en acabar el número —para unir de nuevo las dos mitades hace gestos de gran esfuerzo físico— y ayuda a la Faquir a salir de la caja mágica. Ambos salen haciendo reverencias y al cabo de un instante vuelve a salir de detrás de la cortina la Faquir con un micrófono de pie; se dirige al público en una sorprendente declaración: «No és veritat que no m'hagi fet mal. Es pensen que és possible fer tot això sense sentir res? Doncs estan molt equivocats. No es poden imaginar com és de dolorós que et tallin en dos cada nit i després haver de continuar com si no hagués passat res, continuar endavant com si res» (Cunillé, 2008a: 338). Después se pone a cantar un bolero ante el micrófono y una luz roja la inunda mientras canta. La canción es de creación propia:

SIEMPRE

En este refugio nocturno
Las luces muy rojas son
Nadie ya baila con nadie
Nadie tiene corazón.

No llames a hospitales
Ni tampoco a la policía
No estoy llorándole a mi hermana
Ni me he tirado a las vías

Esta noche me he escondido
Para que nunca me encuentres
No se te ocurra buscarme
si no es para decirme siempre

No he tenido que disfrazarme
todas saben que soy fakir
de muy lejos ya saben todas
lo enferma que estoy de ti
Me invitan a cocaína ron
y sangre en copas muy altas
veneno para el amor pido
responden a carcajadas

Esta noche me he escondido
Para que nunca me encuentres
No se te ocurra buscarme
Si no es para decirme siempre

Cuando deja de cantar, la enfoca una luz blanca sobre el fondo negro y anuncia que, como cada noche, va a responder a las preguntas del público; tras girarse coqueta y darle brevemente la espalda a los espectadores, la Faquir se saca del escote un papel doblado donde figuran las preguntas, que procede a leer: cuál es su color preferido, por qué cierra los ojos cuando canta, qué ha soñado esa noche, etc. Sorteja más o menos algunas preguntas pero no rehúye la más íntima:

FAQUIR.- [...] Aquí hi ha una pregunta que en realitat són dues. Diu si estic enamorada i a qui pertany el meu cor... La veritat és que —i aquest és el meu gran secret— jo no tinc cor. En vaig tenir una vegada, però ja no. El meu pit està buit, completament buit. (*Pausa.*) No em creuen? (*Pausa. La FAQUIR agafa un sabre i se'l fica a la boca.*) Ho veuen? Ni una gota de sang. (*Pausa.*) La resta de preguntes són massa íntimes per a respondre-les en públic, així que les contestaré a soles a la meva taula als interessats. Gràcies (Cunillé, 2008a: 339).



Rosa López como Faquir tragasables en *Il·lusionistes*. Foto: Jordi Pla

Vemos, pues, que tras declarar que no tiene corazón, la Faquir recibe un sable de manos del Mago, quien se lo alarga desde detrás de la cortina. Ella se mete el sable en la boca. Después saluda al público con la cabeza y se cuela en otra escena.

A la izquierda del escenario, en el espacio del bar, teñido de una luz violácea, está la Escapista, fumando y tomando una copa. La Faquir, tras el número del sable, baja de la pista y se sienta en otro taburete junto

a su hermana. Constatamos que en esta pieza los tiempos y los espacios son contiguos, como si las diversas situaciones fueran vasos comunicantes y solo hubiera que dar un

paso para saltar de una a otra. Y en esta nueva situación, en el espacio del bar, se impone un ambiente de nocturnidad y una cierta ritualidad en el trato. Las dos mujeres se miran desafiantes y serias, entregadas a un antiguo juego de infancia en el que reviven a las niñas que fueron. Al principio parece que el juego consista en buscar antónimos: así, si una dice «entusiasmo», la otra responde «desánimo»; al «furor» se contraponen el «abatimiento», y a la «esperanza» la «desesperanza», etc. Pero hay pares que no cuadran: así, la respuesta a «multitud» es «insobornable»; la respuesta a «abismo» es «aeroplano»; la respuesta a «cerezas» es «calamidad» (Cunillé, 2008a: 339-340). Las reglas del juego devienen incognoscibles para el espectador, pues solo las dos hermanas conocen el código de su intercambio, en que las respuestas fueron pactadas hace mucho tiempo.

La Escapista le pide a la Faquir que duerma con ella como cuando eran pequeñas —«Tinc por de tornar sola a l’hotel i de no poder dormir o d’aixecar-me adormida» (Cunillé, 2008a: 341)—, pero la Faquir responde que ha quedado con alguien, un atleta de los Juegos Olímpicos. La Escapista está segura de que el atleta no va a acudir a la cita y de que a su hermana le romperán el corazón otra vez. Mientras la Faquir, de pequeña, deseaba ser como los



Lola López y Rosa López en *Il·lusionistes*.
Foto: Jordi Pla

enanos del circo, que no crecen nunca, el sueño de la Escapista era estar siempre lejos, en otro sitio; presume de haber conseguido, sin trucos, estar en dos sitios a la vez, sin estar del todo en ninguno de los dos. ¿Y eso cómo se hace? Pues «Vivint en hotels, menjant a deshores, parlant només amb desconeguts, anant als cinemes de matinada, i no signant mai amb el teu nom» (Cunillé, 2008a: 342). El diálogo entre ambos personajes es de gran comicidad y contiene réplicas dignas de la mejor tradición del teatro del absurdo:

FAQUIR.- Aquí només trobaràs dies grisos.

ESCAPISTA.- De tota manera, els aparadors estan tan bonics i a tu se’t veu tan jove.

FAQUIR.- A tu també se’t veu molt jove.

ESCAPISTA.- No. Jo sempre he estat massa alta per a la meva edat (Cunillé, 2008a: 342).

La Escapista, que se deshace en exagerados gestos de sofisticación y misterio, recuerda lo que les decía siempre su padre, que si algo no les gustaba cerraran los ojos y desaparecería. La Faquir cierra los ojos y suena un teléfono. Se oscurece el espacio del bar y se ilumina, a la derecha, la habitación de hotel. La Escapista se levanta al mismo tiempo que se ilumina el teléfono que hay sobre la mesilla; lo coge y dice que se equivocan. Luego llama y pide que le suban ginebra con hielo. Casi de manera simultánea a la llamada aparece el Camarero con la bebida, en un hilarante desafío de las leyes espacio-temporales; ello responde a la voluntad de no reproducir de manera realista el paso del tiempo, del mismo modo que se busca evidenciar, en clara ruptura de la ilusión escénica, que el actor que interpreta al Camarero es el mismo que interpreta al Mago, es decir, Paco Zarzoso. La comicidad se desata precisamente cuando la Escapista le dice al Camarero que se parece mucho a su hermano y este responde que no es la primera vez que se lo dicen. Ella le informa de que se irá al día siguiente a primera hora y necesitará que alguien le lleve el baúl:

CAMBRER.- Els escriptors acostumen a guardar el que escriuen en cofres i baguls...

ESCAPISTA.- És observador, vostè...

CAMBRER.- Només em fixo en les coses.

ESCAPISTA.- Si tornés l'any que ve se'n recordaria de mi?

CAMBRER.- Em sembla que sí.

ESCAPISTA.- Només li sembla?

CAMBRER.- Estic segur que me'n recordaria de vostè.

ESCAPISTA.- De tota manera, no crec que torni aquí.

CAMBRER.- Jo tampoc no crec que treballi aquí l'any que ve.

ESCAPISTA.- Aleshores, no ens tornarem a veure mai més.

CAMBRER.- Probablement no.

ESCAPISTA.- Li desitjo que tingui molta sort.

CAMBRER.- Jo també l'hi desitjo (Cunillé, 2008a: 344).

Suena el teléfono pero la Escapista no lo coge. El Camarero descuelga e informa a la policía de que ella se aloja allí: «Què s'esperava. Només sóc un cambrer. Bona nit» (Cunillé, 2008a: 345). La Escapista se saca los guantes negros y los mete en el cajón de la mesilla. Entra el Policía, también interpretado por Paco Zarzoso, que ahora lleva gabardina; la acusa de robo y le pide la documentación. Inspecciona la mesilla de noche y el baúl. Hay una clara parodia de la serie negra en el modo como el Policía registra la habitación sin hallar nada; no puede sospechar que está ante una artista del escapismo y del ilusionismo. Cuando el detective le pone las esposas, ella le advierte que se escapará; en efecto, así sucede: la Escapista se quita las esposas, se sienta sobre

el baúl, provocadora e insinuante, y él la toma por la barbilla con un gesto entre seductor y amenazante. Ella asegura haber robado solo un pintalabios, y lo saca del baúl que el Policía ha encontrado vacío. Se acerca al Policía, le pinta los labios y le pone un espejo delante para que se mire. Este, aturdido, sale de la habitación. Inmediatamente después entra el Mago, de nuevo Paco Zarzoso con la chaqueta verde brillante que llevaba en la primera escena, la del número de magia. Le explica a su hermana que no ha acudido casi nadie al espectáculo, porque todos están pendientes de los Juegos Olímpicos. Del baúl aparentemente vacío sacan una hucha que la Escapista dice haber comprado para la Faquir, y un reloj de arena que ha traído para el Mago — «Sempre que véns em regales un rellotge de sorra» (Cunillé, 2008a: 348)—. Explica que ha empezado dos novelas a la vez, ambas con el mismo inicio: una mujer se halla sola en un hotel y recibe las visitas sucesivas de un camarero y un policía que se parecen mucho a su hermano. Se revela entonces que la escena anterior, con la irrupción del Camarero y del Policía, sucede solo en la imaginación del personaje. Así pues, la transgresión de las leyes espacio-temporales responde, en este caso, a la escenificación del nuevo argumento novelístico, aún en estado embrionario, que la Escapista está alumbrando en su imaginación. Esta proyección en escena de lo imaginado revela la influencia de técnicas y lenguajes narrativos propios del cine.



Rosa López y Lola López en *Il·lusionistes*. Foto: Jordi Pla

A la Escapista, que continuamente esta yéndose de los sitios, le gustaría enseñarles a sus hermanos las fotos de los lugares donde ha estado, pero suele ocurrirle que se le velan las fotos: se mueve tan rápido que la película fotográfica no tiene tiempo de impregnarse del paisaje. Desde fuera se oyen aplausos y gritos lejanos y los hermanos deducen que se habrá batido otro récord en los Juegos Olímpicos.

El Mago declara su intención de cerrar la ventana —elemento que justifica la filtración de las voces de fuera, esto es, de la extraescena sonora— y sale de la habitación; se le acerca por detrás a la Faquir, que continúa sentada en el espacio del bar o sala de fiestas, inundado de una luz violácea, y le tapa los ojos con las dos manos. La Faquir, ilusa e ilusionada, lo confunde con el atleta al que esperaba y que la ha dejado plantada: «Com és que has trigat tant? No m'ho diguis. Has batut algun rècord i estaves tan content que t'has oblidat de mi» (Cunillé, 2008a: 350). La Faquir ha llorado y declara que lo que mejor sabe hacer es beber biter y esperar el amor.

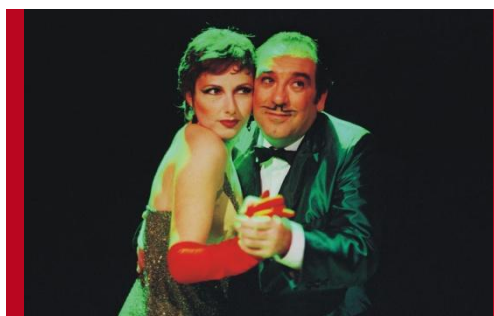
El Mago está desilusionado con el momento que vive la magia en la actualidad: «Ara ningú no se sorprèn de res. És com si tot fos possible i impossible a la vegada» (Cunillé, 2008a: 351). Se autoafirma en la decisión, alentada desde niño, de dedicarse a la magia, y en la convicción de que este arte puede ejercer un gran poder e influencia en la sociedad, e incluso en determinadas lides políticas:

MAG.- Deixa'm que t'expliqui una cosa, una cosa que va passar a Algèria l'any 1856. Unes tribus algerianes incitades pels marabús, uns líders religiosos, es van revoltar contra els ocupants francesos. Aleshores, el president de França, saps a qui va demanar ajut? Doncs a un mag, perquè a través de la seva màgia sufoqués la revolta. El mag va aconseguir espantar els caps de la tribu de tal manera que es van convèncer que la màgia dels marabús no podia competir amb la màgia dels francesos i es va restablir la pau (Cunillé, 2008a: 350-351).

Esta anécdota está documentada históricamente: para mitigar el entusiasmo de los árabes argelinos, cuya resolución a enfrentarse con los colonos franceses había sido exacerbada por los falsos milagros realizados por sus líderes religiosos, en 1856 Napoleón III envió al mago Jean Eugène Robert-Houdin a Argelia, con la finalidad de que sus trucos, más efectistas y espectaculares, relativizaran el impacto de los primeros. Los trucos de Robert-Houdin lograron romper la influencia de los mulás; además, los argelinos comenzaron a temerle al ilusionista: tras presenciar algunos trucos muy sorprendentes, lo creyeron capaz de hacer cualquier cosa.

El Mago y la Faquir recuerdan una frase que solía decir su madre, a saber, que lo más fácil es engañarse a uno mismo porque el hombre generalmente cree que aquello que desea se puede hacer realidad. Aunque no se cita al autor de la máxima, sabemos que la cita pertenece a Demóstenes (*Olynthiaca*, III, 19), y tiene cabida en este contexto porque fue una frase que el mago David Copperfield utilizó en un espectáculo de 1990, en el Coliseo del Caesar's Palace de las Vegas.

Tras bailar un tango precipitado —suena una música y la Faquir arrastra a su hermano al escenario—, el Mago trata, sin éxito, de convencer a la Faquir para que vaya con él a Australia el mes que viene; ella le responde que en el fondo solo es una cantante de boleros y no quiere equivocarse otra vez. Él hace un truco de magia: la rosa amarilla que hay en un vaso, sobre la mesa, se vuelve roja. Ella se siente despreciable y él decepcionado: «Ah, tenim tantes coses per oferir al món, i



Rosa López y Paco Zarzoso en *Il·lusionistes*.
Foto: Jordi Pla

la gent, en canvi, ens demana tan poc» (Cunillé, 2008a: 353). El Mago se ofrece para hacer desaparecer al nuevo amigo de su hermana, el atleta, si se porta mal con ella, pero la Faquir no quiere que sus hermanos hagan nada esta vez —lo que nos hace pensar que han actuado otras veces contra los amantes desatentos de Ágata, la Faquir—. Ella anuncia que es la hora del pasodoble y los dos hermanos se marcan unos pasos de baile, bajo el efecto de la luz verde que baña la pista, hasta que la música se detiene y se vuelven a sentar. El Mago le propone a la Faquir que vaya con él a Australia; reconoce que teme viajar solo y que las cosas le vuelvan a ir mal. Se revela profundamente nostálgico de los viejos tiempos: «I per què no treballem tots tres junts una altra vegada? He pensat que podríem fer el número de la metamorfosi» (Cunillé, 2008a: 354). A la Faquir le parece arriesgado lo que le propone y pide algo de tiempo para pensarlo. El Mago hace que el biter se convierta en cerveza, complaciente con los deseos de su hermana y anticipándose al camarero. Entonces suena una rumba y se ponen a bailar. El Mago desaparece detrás de la cortina y la Faquir da vueltas sobre sí misma hasta que va a dar a la habitación del hotel de la Escapista, que está sentada en la cama. Esta le dice que mire en el baúl, donde hay un regalo para ella, y la Faquir saca un abanico. Coge el pintalabios de la mesilla y se pinta los labios; antes de sentarse en la cama, mira si hay algo debajo, una costumbre que no ha perdido desde que era pequeña y que cumple cada noche antes de irse a dormir. Le reprocha a la Escapista la celeridad con que los abandona y con que encadena un país con otro, sin molestarse siquiera en deshacer las maletas:

FAQUIR.- Si no vas amb compte, al final te n'aniràs abans d'arribar.

ESCAPISTA.- Això ja m'ha passat més d'una vegada.

FAQUIR.- Ho veus?

ESCAPISTA.- El que s'ha de fer aleshores és utilitzar el bitllet d'anada a la tornada i el de tornada a l'anada.

FAQUIR.- Però això és un embolic.

ESCAPISTA.- No. És com pentinar-se davant d'una foto en comptes d'un mirall (Cunillé, 2008a: 356).

Suena el teléfono, la Escapista lo coge y responde que se han equivocado; es evidente que no quiere ser encontrada. No da oportunidades a nadie para que no la decepcionen. Tensada en una huida sin tregua, la Escapista busca un punto de fuga para quedarse a vivir en él; lo que desea, en el fondo, es huir de sí misma: «Jo he volgut des de sempre trobar un lloc, un lloc que no s'assemblés a cap altre [...]. Al final tots els hotels s'assemblen i jo sempre sóc la mateixa» (Cunillé, 2008a: 358). La

Escapista no piensa ir a Australia con sus hermanos, como quiere el Mago, sino que irá al aeropuerto el día siguiente a primera hora y cogerá un avión; el destino lo decidirá allí: así nunca se equivoca de avión. Le parece que lo mejor es llegar e irse por sorpresa.

Mientras la Escapista parece preferir que la extrañen a que la quieran, la Faquir siempre ha preferido esperar a que la esperen; habla veladamente de su capacidad para perseverar en el dolor y el sufrimiento, como si estuviera entrenada para soportar cualquier adversidad: «A mi sempre se'm va donar molt bé caminar sobre claus i brases ardents» (Cunillé, 2008a: 358). La Faquir saca una cámara del cajón de la mesilla y le hace una foto a su hermana, con el pretexto de que es para un admirador; después la Escapista trata de hacer un truco con cartas pero le sale mal. Apagan la luz y se acuestan. Entonces se ilumina el Mago, que habla al público desde el escenario, bañado por una luz verde espectral que anuncia que estamos en el terreno de lo irreal u onírico. La Escapista se levanta de la cama y se mete en la caja mágica que el Mago ha sacado de detrás de la cortina; él da la bienvenida al público y presenta el número. Al parecer, la sala está desierta porque se está celebrando la final de los 100 metros lisos: «Ara la gent s'estima més deu segons de falsa il·lusió atlètica que dues hores d'autèntica il·lusió màgica» (Cunillé, 2008a: 362). El Mago da la vuelta al reloj de arena, que está sobre la mesilla del espacio contiguo —la habitación de hotel—, al alcance de su mano; el reloj de arena, por ser el instrumento que más visiblemente representa el fluir constante del tiempo, simboliza la brevedad de la vida y el *tempus fugit* horaciano. La Escapista no se preocupa por la falta de público, pues sabe bien que está dentro de un sueño; es sonámbula y ni siquiera cuando duerme puede parar de ir de un lado a otro: de hecho, no ha cesado de deslizarse dentro de la caja mágica, destruyendo el número y provocando la hilaridad del público:

MAG.- Ets incapaç de concentrar-te en una única cosa, Alícia. I això és fatal per a la màgia.

ESCAPISTA.- Tot i així he aconseguit escriure més de cinquanta llibres.

MAG.- Però tots són d'evasió (Cunillé, 2008a: 362).

Ambos dejan la caja detrás de la cortina y hablan en primer término de la pista. El Mago preferiría no haber firmado jamás un contrato para trabajar en Australia; a él lo que le gustaría de verdad —dice— es ser el presidente de Francia. En cambio, la Escapista querría ser una viajante de comercio. En ese momento, la Faquir se incorpora de la cama —se inmiscuye en el sueño— para pedirles que no hablen tan

fuerte. El Mago trata de proteger a su hermana sonámbula de todo peligro y distraerla con un truco de cartas. La Faquir le pide a su hermano que le consiga no un naipe sino una carta de despedida; este, sin inmutarse, se saca un papel doblado del calcetín y se lo entrega a la Faquir, que se lo guarda en el escote. El Mago, al ver su gesto, le advierte que si continúa guardándose todo eso en el pecho algún día le estallará el corazón, pero la Faquir se saca del escote un cordón azul: son sus venas. La Faquir concluye que si no necesita las venas todavía menos ha de necesitar el corazón.



Rosa López en *Il-lusionistes*.
Foto: Jordi Pla

Tras el viaje onírico, la Faquir saca el micrófono de pie y canta un bolero. Después un foco blanco la ilumina y ella lee una carta de despedida que se saca del escote y que define como totalmente inesperada. De este modo un objeto perteneciente a la esfera del sueño, la hoja de papel doblada que se sacó el Mago del calcetín, tiene continuidad en el plano de lo real²⁴. Se trata de una carta de despedida del atleta de los Juegos Olímpicos que, al parecer, ha decidido retirarse de la competición e irse a la sabana africana a contemplar la fauna salvaje: «Per a mi ja no té cap sentit córrer més de pressa o saltar més alt que un altre home. Jo, en realitat, a qui envejo és als guepards» (Cunillé, 2008a: 366). No solo la carta ha hecho irrumpir el sueño en el territorio de lo real, sino que además constituye un fantástico gesto de protección del Mago, que había anticipado la necesidad de su hermana de recibir una carta de despedida: «Procura no oblidar-me, i, encara que no tinguis cor, fes-me un racó en el forat que ha deixat la seva absència» (Cunillé, 2008a: 366).

La Faquir agradece al público su atención, sale de foco y cambia de espacio: se sienta a la mesa con sus hermanos. Viéndose los tres tan contrariados con sus vidas y tan llenos de frustración y tristeza, se intercambian regalos y gestos de buena voluntad: la Escapista quiere regalarle unos cuantos trucos al Mago para que pueda camuflarse entre la gente, pero él rehúsa; el Mago le ofrece a la Faquir una moneda con los dos lados iguales pero ella tampoco acepta. En un intento desesperado, el Mago quiere contentarlas haciendo levitar la mesa, pero ya ninguno de los tres se conforma con simulacros. Se hallan, como tantos personajes de Cunillé, en una encrucijada vital, y tratan de llenar el vacío y aliviar el tormento del otro con pequeños intercambios,

²⁴ Esta continuidad o inseparabilidad de mundo real y mundo onírico aparecía también en *El gat negre*, concretamente en la escena décima, en que el diablo se le aparecía al Pianista en sueños.

regalos o confidencias: «Vínculo, relación, trueques, interacciones [...], sus imprevisibles transacciones e interacciones, proporcionan materia más que suficiente para interesar, divertir y conmover al lector/espectador» (Sanchis Sinisterra, 2002: 143).

El Mago insiste en que vayan los tres a Australia, pero la Faquir quiere quedarse, porque —argumenta— esperar es lo que mejor sabe hacer. El Mago va hacia el micrófono y presenta un número de fuerza física: «Sóc l'home més fort del món, i encara que no hagi estat seleccionat per als Jocs Olímpics això no demostra res» (Cunillé, 2008a: 367). Coge el extremo de una cadena que se pierde tras la cortina negra y que se supone unida a un autobús; se mete la cadena en la boca al tiempo que se oye un motor que se pone en marcha: la cadena se tensa y aumenta el ruido, hasta que el motor se detiene y el Mago deja caer la cadena en el suelo para ir a sentarse de nuevo a la mesa. Tras el número, la Escapista —«No puc acabar res al mateix lloc on ho he començat» (Cunillé, 2008a: 368)— y la Faquir —«Jo no em puc passar dies i dies assajant els teus trucs» (Cunillé, 2008a: 368)— reiteran que no quieren hacer el número de la metamorfosis:

FAQUIR.- Jo crec que tots tres vam créixer massa a poc a poc, i de sobte ens vam fer grans.

ESCAPISTA.- No sé per què us entesteu a mirar sempre enrere.

FAQUIR.- Què és una cantant sense memòria?

MAG.- I un mag sense infància?

ESCAPISTA.- Doncs jo prefereixo mirar endavant (Cunillé, 2008a: 368).

La Escapista se acerca al micrófono y le habla al público. Dice ser una observadora de la vida, sobre todo de la vida que no se ve. Muestra un huevo y afirma que dentro hay una vida que no se puede ver pero sí imaginar —«La imaginació necessita molts nius amb ous, alguns camps sense conrear, i certes passejades en nits sense lluna» (Cunillé, 2008a: 369)—; después se sienta de nuevo a la mesa. El Mago explica que le ha escrito una carta al presidente de Francia ofreciéndole sus servicios. Se oyen a lo lejos unos aplausos y gritos, y los hermanos concluyen que fuera deben haber batido el récord de los 400 metros vallas. La Escapista, que ha vuelto a robar, les muestra una cajita de música que emite la melodía de *La Marsellesa*. Suena un tango —la Faquir anuncia la hora del tango— y los tres se mueven por la pista, cruzándose entre ellos y dejando caer frases lapidarias. La Escapista no puede aguantar tanto rato allí dentro y se va, no sin antes informarles de que hay tres salidas de emergencia —

«És millor sortir separatament i trobar-nos al carrer» (Cunillé, 2008a: 371)—; entra en el espacio de la habitación de hotel, llama por teléfono a recepción y pide un taxi y un botones que la ayude a bajar el equipaje. Inmediatamente después de colgar, suena el teléfono de nuevo: es su editor, con quien habla de su próximo libro: «El títol encara no el tinc, però sé que tracta d'una dona que en un mateix dia es transforma en periquito, en un conill, en un estruç i en una gasela, per aquest ordre. (*Pausa.*) Bé, al final he pensat que hi ha una trobada entre aquesta dona-gasela i un home-guepard. (*Pausa.*) No pateixis, el llibre acaba bé com tots els meus llibres. (*Pausa.*) De ciencia-ficció, és clar» (Cunillé, 2008a: 371-372). El disparatado relato trata sobre una metamorfosis, como si anticipara la decisión, todavía no consciente, de participar en el misterioso número con sus hermanos. La Escapista coge el teléfono y lo mete dentro del baúl. La Faquir y el Mago entran en la habitación para ayudarla a recoger o, más bien, para retenerla a su lado:

MAG.- (*Assegut al llit.*) Aquest matí m'he mirat una bona estona al mirall mentre m'afaitava.

FAQUIR.- (*Dempeus.*) Jo només faig que mirar dins la bústia.

ESCAPISTA.- Doncs jo aquesta nit he somiat que ja no viatjava més.

MAG.- Hi ha coses molt pitjors que quedar-se calb.

FAQUIR.- Jo puc acceptar-ho tot menys la indiferència.

ESCAPISTA.- Per què ningú no ve a buscar el meu bagul? (Cunillé, 2008a: 372-373).

Estas frases que pronuncian alternativamente conforman, yuxtapuestas, una suerte de diálogo de sordos a tres bandas. Para el Mago lo primero en su vida es la magia, aunque reconoce que se pasa la vida esposado y tratando de liberarse cuanto antes. Para la Faquir lo primero es el amor y no le ha servido de nada; solo la música no la defrauda jamás. La Escapista también tiene sus contradicciones: «Reconec queestic aquí, però al mateix temps estic baixant per l'ascensor, corrent en taxi i volant en avió» (Cunillé, 2008a: 373); sabe, por lo demás, que sus libros se compran en los aeropuertos y en las estaciones de tren, y se leen en el baño. En el fondo, los personajes nunca han sabido engañarse a sí mismos, aunque improvisen justificaciones y excusas ante los demás. Para entretenerse con estériles fantasías, o acaso para consolarse solidariamente, se piropean y se declaran admiración y envidia mutuas: así, a la Faquir le gustaría ser el Mago, para hacer que lo imposible devenga posible; a él le gustaría ser la Escapista, por ser tan independiente, y a esta le gustaría ser la Faquir, porque sabe poner música a lo que siente.

Recuerdan anécdotas de cuando eran pequeños. Se ponen a cantar *Frère Jacques*, una canción popular infantil de origen francés que los retrotrae a la infancia, y suena el teléfono. La Faquir responde y se disculpa: es alguien que quiere dormir. El Mago, decepcionado, apostilla: «No entenc que la gent ja no necessiti la màgia i s'estimi més dormir o despullar els maniquins dels aparadors» (Cunillé, 2008a: 376).



Paco Zarzoso y Lola López en *Il·lusionistes*. Foto: Jordi Pla

Esa noche concluyen los Juegos Olímpicos —aunque al día siguiente empiezan los campeonatos de natación, esgrima y tiro al plato— y el Mago ha preparado una sorpresa, a modo de particular venganza, para la ceremonia de clausura de los juegos: ha robado la antorcha del Estadio Olímpico. En efecto, saca la antorcha olímpica de debajo de la cama y la enarbola, fuera de sí y subido sobre la cama: «Per demostrar que per als mags no hi ha res imposible i que podem servir les causes més nobles» (Cunillé, 2008a: 374). Coge el teléfono y llama al Estadio Olímpico para saber si han echado en falta la antorcha, pero comprueba atónito y desmoralizado que nadie se ha dado cuenta del robo. El Mago se desanima hasta el punto de declarar que acaso la magia es tan falsa como todo lo demás. La Escapista decide que dejará el baúl allí y les hace una foto de despedida; piensa que esta vez quizás alquilará una casa, allí donde vaya, y se quedará una temporada. La Faquir se propone dejar los boleros y pasarse a la salsa para poder actuar al aire libre en las noches de verano. Al Mago se le ocurre cancelar su gira por Australia e irse a Francia para actuar en los círculos más intelectuales, a ver si logra conocer al presidente de Francia. Están los tres sentados muy cerca el uno del otro en la cama y mirando al infinito. Se les ve desolados pero en un momento de cambio, en el umbral de una nueva etapa, acaso más adaptativa y contemporizadora. Se emplazan a las Navidades del año próximo y se dan consejos prácticos llenos de ternura. Se alejan y mandan besos al aire.

En la siguiente escena —aunque acaso resulte más apropiado hablar de números que de escenas—, en un momento posterior indeterminado, el Mago se halla en el centro del escenario y se dirige a un auditorio francés para anunciar el difícil número de la metamorfosis. Mientras él habla, la Escapista, a la izquierda, se esposa las manos y se mete en un baúl, y la Faquir, en el espacio del bar, se encadena los tobillos y se cubre la cabeza con una bolsa de tela negra. El Mago coge una cadena y se la ata al

cuello: «Malgrat totes les cadenes, les meves ajudants i jo serem transportats a través de l'espai a una velocitat que superarà la velocitat del pensament, *du pensée*, de manera que al final haurem intercanviat els nostres llocs» (Cunillé, 2008a: 378-379). Se oye un redoble de tambores, se va la luz y cuando vuelve se han intercambiado los sitios: el Mago saca medio cuerpo del baúl con las muñecas esposadas; la Faquir está en el centro, con la cadena echada al cuello, y la Escapista aparece con los tobillos encadenados y la bolsa en la cabeza. Pero nadie aplaude. Los hermanos comentan que los espectadores solo miran pero no hacen nada. Empujan a la Faquir a hablar; ella se dirige al público para contestar a sus preguntas, anotadas en un papel que se saca del escote. Esa noche solo hay una pregunta:

FAQUIR.- [...] És una pregunta molt curta i diu: «Com es pot ignorar el dolor sense que això també faci mal?» Bé, com que la resposta no és fàcil, la contestaré millor amb un exemple pràctic. (*El MAG li porta un punyal que treu del bagul.*) Abans de res cal somriure. És fonamental no deixar de somriure, serrar de tant en tant les dents i tractar de no imaginar ni pensar en res, especialment en res personal. I aleshores ja estaran preparats. (*Alça el punyal i se'l clava al cor.*) Els asseguro que no em fa mal. En aquest moment no sento absolutament res. (*Es treu el punyal.*) *Et voilà. C'est tout*» (Cunillé, 2008a: 380).

Vemos, pues, que la Faquir se ha entrenado para vencer el dolor a base de sonrisas y de puñaladas a su pecho ya descorazonado. La Faquir saluda con la cabeza y mira al Mago con un gesto de impotencia. La Escapista, ya sin cadenas ni bolsa negra, sentada en un taburete del bar, se pone a cantar *La vie en rose*, de Edith Piaf (1946). Las bombillas de la escena están iluminadas y una luz rosada cae sobre ella; deja ir un monólogo en el que dice estar buscando un final auténtico para emocionar de verdad a la gente. Pero, como siempre, interpone un viaje como excusa para no comprometerse con su arte y su emoción. Saca una cámara de fotos y hace una foto al público, para quedársela como recuerdo.

Se ilumina el Mago en la habitación. Está hablando por teléfono y pide que le pongan con el presidente de Francia. Asegura que uno de sus antepasados, el gran mago Houdin, prestó un gran servicio a la Segunda República Francesa sofocando una revuelta en Argelia. Piensa que él como mago podría prestar algún servicio: «En qualsevol moment puc prestar-li el servei que calgui, i ser útil a França» (Cunillé, 2008a: 381). Da las gracias y se despide en francés. Cuelga el teléfono medio lloroso, derrotado, y coge una viola de debajo de la cama. Toca *La Marsellesa*. Oscuridad. Fin.

Jean-Pierre Sarrazac (2009: 55) define la *desviación*, en el drama contemporáneo, como la estrategia del escritor realista moderno. Este concepto guarda relación con el realismo ampliado de Brecht y con lo que Günter Anders (1990), al hablar de Kafka y de Brecht, dos maestros de la parábola, define como realismo experimental. El arte de la desviación, que desnaturaliza y emancipa al drama contemporáneo —a través de formas como la parábola, la alegoría, el sainete humorístico, la revista de *music hall*, etc.— está relacionado con el distanciamiento brechtiano: permite alejarse de la realidad y contemplarla desde un punto de vista extraño con la finalidad de reconocerla mejor (Sarrazac, 2009: 56). En las obras de Lluïsa Cunillé que hemos analizado con anterioridad se pueden rastrear algunos usos de la desviación, dentro de un concepto de realismo ampliado para acoger esa zona oscura, misteriosa e inefable de la vida humana; se trata de una herencia que procede de Beckett y Kafka, que, tal como apunta Sanchis Sinisterra (2002: 133), incorporaron a sus escrituras esa zona oscura como sustancia constituyente de mundos poéticos paralelos a nuestra confortable imagen de la realidad. En *Il·lusionistes*, con todo, la fractura que se abre en la realidad es mayor que en otras piezas de Cunillé, en la medida en que la mecánica del sueño rige también la vigilia de los personajes o, por lo menos, su puesta en escena: así, saltan de situación en situación, de espacio en espacio y de tiempo en tiempo sin transiciones de ningún tipo. La mecánica de la obra hace pensar también en el *juego de sueño* (Sarrazac, 2009: 93), una de las estrategias de desviación que permite el asentamiento de la subjetividad y el caudal onírico en el drama contemporáneo, y que debe su nombre a *El sueño* (*Ett drömspel*, 1901), pieza de August Strindberg que prefigura el teatro surrealista.

El sueño de la Escapista hace ingresar a los tres personajes en el plano de lo onírico, donde continúan su conversación de la vigilia anterior como si nada. Pero, más allá del sueño, se materializan en escena las proyecciones mentales de los personajes; así, la Escapista imagina un inicio para su novela que vemos previamente escenificado, y el Mago representa en escena su fantasía de ser el hombre más fuerte del mundo con el número de la cadena y el autobús. También los juegos y confidencias que intercambian se hallan teñidos de un humor absurdo y surrealista, y, en general, sus interacciones se rigen por la forma incoherente, aunque aparentemente lógica, del sueño. Los personajes sueñan ser quienes son, como en una pesadilla prolongada, pero desearían ser otros, y se proyectan en una versión mejor de sí mismos, una ilusión. ¿Quién los sueña?

Hay un fuerte componente metateatral por cuanto muchas de las situaciones son números de magia o musicales que apelan a la relación entre artista y público. Ello afecta a la sintaxis escénica, que yuxtapone números —representaciones escénicas ejecutadas para alguien que se encuentra fuera como observador— pero también escenas de la intimidad de los tres personajes. Atraviesa el texto y la escena una corriente lírica y un humor del absurdo que bloquea la posibilidad de lo trágico y en algunas ocasiones desata la hilaridad. En este sentido, señala Joan-Anton Benach (2004b: 42) que «No hay comicidad desbordante ni drama doliente en *Il·lusionistes*. No hay espacio para el chiste fácil ni para el gesto trágico. El golpe de efecto, la pirueta absurda circulan con naturalidad sobre una superficie opaca, crepuscular, pintada con el color de la desesperanza». Para Javier Vallejo (2004: 21), algunos diálogos son «un cruce entre los de Karl Valentin y los de Tono, una entrada de carablancas reinterpretada por Franz Johan y Gustavo Re».

Il·lusionistas, como los dramas de Eugène Ionesco, patentiza la incongruencia entre la condición humana y los deseos del ser humano. El poeta visual y mago Joan Brossa (1919-1998) recibe aquí un homenaje indirecto: «el tintineo textual de *Il·lusionistes* es el que produciría la esgrima entre un Ionesco especialmente jovial y un Brossa lúcidamente pesimista, coloreando su escepticismo con los trucos mágicos que tanto cautivaron al dramaturgo poeta» (Benach, 2004b: 42). También Francesc Massip (2004: 47) señala esta influencia: «Aquest cop ha triat uns referents propis d'una avantguarda escènica catalana poc visible però decisiva: la línia que eleva el teatre de varietats, la màgia i el transformisme en eix argumental i que té en Joan Brossa el seu representant més acerat i prolífic». Joan Brossa tenía numerosas creaciones para pista y escenario; en ellas se alternaba circo, ilusionismo, *music hall*, sombras chinescas, *Commedia dell'Arte* y danza, traspasando fronteras entre artes y géneros. En cambio, *Il·lusionistes* tiene cierto aire de *cabaret* trasnochado, y el protagonismo lo asume el ilusionismo, amenizado con números musicales y pasos de baile. La pieza de Cunillé hereda del ilusionismo de Brossa la fascinación por la figura de Fregoli —el modo como Paco Zarzoso asume consecutivamente los roles de Camarero, Policía y Mago roza el fregolismo— y por Robert-Houdin, de quien el Mago se quiere descendiente y sucesor —recordemos la obsesión que tiene por la historia de Houdin en Argelia y por servir, como él, al presidente de Francia—. Algunos de los trucos que hace el Mago para distraer a sus hermanas —cambiar el color de una rosa, transformar el biter en cerveza, hacer desaparecer un cigarrillo— y

el uso de algunos objetos icónicos podría estar inspirado en números incluidos en piezas de Joan Brossa como *El gran Fracaroli*, *Sessió de màgia*, *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts* o *Pantomima 94*; también cabe mencionar el espectáculo *Quiriquibú* como posible influencia.



Il·lusionistes. Foto: Jordi Pla

Se transita con pasmosa facilidad de un nivel a otro de la ficción, de la ensoñación a la metatetralidad. El espectador está continuamente tematizado o aludido en esta pieza en que tres artistas del mundo de la magia se esfuerzan por complacer al público; se tematiza asimismo la dificultad de llegar a un espectador seducido por formas de consumo masivas y globalizadas. El Mago cree desquitarse del desprecio del que se siente objeto robando la antorcha olímpica el día de la clausura de los Juegos Olímpicos. La Faquir no tiene corazón, y por ello es capaz de aguantar un desengaño tras otro, tragarse sables, clavarse dagas en el pecho y dejarse partir en dos mitades en la caja mágica; cabe suponer que todo ello lo hace por el público, pues a ella lo que le gusta es cantar y bailar: solo la música no la defrauda. La Escapista es acaso el personaje más extremo: autora de *best sellers* de dudosa calidad, cleptómana y escurridiza, se ve incapaz de amanecer en el mismo sitio que el día anterior; por miedo a que la decepcionen, huye de sí misma y se eterniza en un tortuoso peregrinaje que la lleva de hotel en hotel y la sume en hábitos intempestivos. Jugando con su nombre y la referencia a la heroína de Lewis Carroll —Alice Liddell en *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)—, dice el Mago que es como si a la Escapista siempre la estuviera persiguiendo un conejo blanco (Cunillé, 2008a: 370). Es la Escapista, el personaje más evasivo de los tres, el que formula el mayor alegato a favor de la imaginación: «La imaginació necessita molts nius amb ous, alguns camps sense conrear, i certes passejades en nits sense lluna. Qui es pensi que amb un simple ou passat per aigua ja en té prou per alimentar la seva imaginació està molt equivocat» (Cunillé, 2008a: 369).

Los tres ilusionistas confiesan lo que son y lo que no, lo que querrían ser y no pueden; sus sueños y deseos se contraponen a la banalidad cotidiana. Se escenifica la vida a partir de las frustraciones y las esperanzas, la pasión, el dolor, el tedio y el desánimo de tres personajes que viven de crear y crearse ilusiones. La oposición entre tiempo cronológico o vital y tiempo psicológico hace patente la escisión profunda

entre la realidad y el deseo; señala Juana Escabias (2010: 15), a propósito de una pieza que analizaremos más adelante, *Conozca usted el mundo*, que «Los personajes, que aparentemente flotan sobre una nada atemporal y amorfa mientras aguardan la llegada de relevantes acontecimientos que transformarán sus vidas, sueñan». Los tres hermanos de *Il·lusionistes* responden también a este perfil: se empeñan en negar el tiempo que pasa y se remansan en la espera, que es el tiempo del anhelo; aguardan un cambio de rumbo en sus vidas que les permita alcanzar sus deseos —la autorrealización, la felicidad—, pero lo que ambicionan es a menudo tan inalcanzable e ilusorio que ellos mismos anticipan el fracaso, al que temen más que nada en el mundo, y se refugian en la inacción. Por ello los personajes, prestidigitadores o ilusionistas de los objetos, del espacio y del tiempo, adoptan un tono nostálgico y ensoñado, exagerando el estereotipo del perdedor y volviéndolo cómico, triste y tierno a la vez.

6.1.6. *Barcelona, mapa d'ombres* (2004): cartografía del desencanto²⁵



Barcelona, mapa d'ombres, escrita originalmente en catalán, fue 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 coincidía en que la obra dramaturgica catalana de los noventa, refugiada en el canon y directrices de

una visión perpleja del mundo, propia de finales del siglo XX, adolecía de excesiva indeterminación, desubicación o 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. Se trataba, pues, de referenciar la ciudad y sus circunstancias, atendiendo a la dimensión social y ciudadana del teatro. Y eso hicieron los textos de Albert Mestres (*Vides de tants*), Pau Miró (*Plou a Barcelona*), Enric Casasses (*Do'm*)

²⁵ Para el análisis de esta obra nos basamos en nuestro Trabajo Fin de Máster, titulado *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»* (2012). En línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ana_Prieto_Nadal.pdf.

y Lluïsa Cunillé (*Barcelona, mapa d'ombres*). 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 d'ombres se estrenó en la Sala Beckett el 3 de marzo de 2004, bajo la dirección de Lurdes Barba, y recibió el Premi Ciutat de Barcelona de les Arts Escèniques 2004. Su estreno en castellano, bajo la dirección de Laila Ripoll, inauguró la Sala Francisco Nieva del nuevo Teatro Valle-Inclán de Madrid, el 2 de marzo de 2006. Cabe mencionar asimismo que existe una versión cinematográfica de la obra, *Barcelona (un mapa)* (2007), con dirección de Ventura Pons. Como texto, fue publicado por primera vez en catalán por la editorial RE&MA (2004). En el presente trabajo citamos *Barcelona, mapa de sombras* por la versión castellana publicada en Fundació Autor (2007).

Barcelona, mapa d'ombres 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, 2008a: 8). 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



Cartel de la película
Barcelona (un mapa)

palabras de Manuel Aznar Soler (2008: 259), Lluïsa Cunillé traza «una cartografía humana de la ciudad de Barcelona, un mapa de la soledad urbana».

Nos basamos aquí fundamentalmente en la puesta en escena de Lurdes Barba, en la Sala Beckett. Max Glaenzel y Estel Cristià debían construir un dispositivo escenográfico que reflejara de alguna manera la estética del Ensanche, y lo único que Barba les pidió era que hubiera un elemento de artesanado en el techo. Apunta la directora que «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» (Simón, 2006: 34). La iluminación corrió a cargo de

Maria Doménech, que obtuvo el Premi Butaca 2004 a la mejor iluminación, y Jordi Collet se ocupó del espacio sonoro²⁶.

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. Esa noche Él y Ella hablan con los realquilados para pedirles que se vayan, puesto que el anciano está enfermo y quiere morir en casa. Era portero en el Liceo —incluso conoció a Maria Callas— y de esa época le viene el gusto por los disfraces. En la puesta en escena de Lurdes Barba lo interpreta Alfred Lucchetti, mientras que Ella, su esposa, es interpretada por Mont Plans.

En la primera escena Él conversa con la Mujer, una profesora de francés —interpretada por Lina Lambert— que imparte clases en el piso y prefiere vivir de realquilada que alquilar por sí sola un piso entero. Algunas de las primeras frases que intercambian son las siguientes:

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

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

[...]

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

MUJER.- La gente solo habla de verdad cuando no tiene nada que perder o cuando está a punto de morir, y entonces acostumbra a decir cosas muy poco interesantes (Cunillé, 2007: 7-8).

La Mujer dictamina que esa noche hablarán de verdad porque Él se está muriendo, y ella ya no tiene nada que perder. Predomina ya en este inicio un tono ominoso de noche reveladora, de momento crucial de cambio. Este tono domina en todos los diálogos y es asumido, en mayor o menor medida, por todos los personajes. Esta búsqueda de la verdad volverá a tematizarse en la escena tercera, cuando la Extranjera

²⁶ Por su parte, Laila Ripoll, en su puesta en escena para el Teatro Valle-Inclán, 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. La iluminación de Luis Perdiguero resultaba eficaz y matizada.

le proponga al anciano hablar con franqueza: «Podríamos hacer una cosa. Yo le hago una pregunta y usted me hace otra [...]. Para decir la verdad» (Cunillé, 2007: 49).

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. A la Mujer 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.- Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche solo 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 (Cunillé, 2007: 10).

Ambos personajes trazarán un mapa de sombras de la ciudad, hablarán de barrios en que han vivido o que conocen bien —Eixample, Poblenou, Raval, etc.— y constatarán con amargura la brecha abierta entre pasado y presente. La Mujer recuerda en voz alta aquellos tiempos en que llevaba a su hijo de paseo: «Desde muy pequeño lo llevaba a pasear conmigo por Barcelona, entonces me gustaba fotografiar fábricas abandonadas y solares vacíos» (Cunillé, 2007: 14); esta evocación contiene, a juicio de Sharon G. Feldman (2011: 263), una reflexión metatetral sobre la tendencia de la dramaturga a retratar este tipo de paisajes de la desolación urbana. 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. Se percibe una amargura ostensible en el modo de expresarse de la Mujer. La profesora de francés guarda un rencor sin límites por la mediocridad moral que le ha tocado vivir, y mira hacia el pasado con nostalgia: con tintes idealizados evoca su particular edad de oro, un tiempo ido y entrevisto a la luz del presente como remoto e irreal. Un tiempo en que los bares eran «un pedazo de vida, y no solo un lugar donde se iba a beber y a pasar el rato» (Cunillé, 2007: 11-12). De su comentario sobre la Sagrada Familia —«cada vez que pasamos frente a la Sagrada Familia nos dan ganas de gritar» (Cunillé, 2007: 14)— se desprende que el turismo es un responsable más de la ficcionalización del mundo, consistente en convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo:

MUJER.- Hace años tenía una habitación cerca del cementerio, pero cuando empezaron las obras de la Villa Olímpica me mudé al Raval, 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).

Ella soñaba con algo mejor que ese presente del que se protege en vano. Ahora no solo no puede soñar sino que los sueños que tuvo se han revelado inservibles, trasnochados, obsoletos. Cuando mira hacia delante, al futuro, la cosa no mejora: «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 tedio y desesperación ante la impersonalidad, la banalidad, el anonimato de la ciudad y la gente 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 solo para que le mirasen de verdad?» (Cunillé, 2007: 22). Y ello se relaciona con una foto que le regala al anciano arrendador, la foto de un muchacho llamado Juan Rubio Macías bailando desnudo sobre el cadáver de su madre²⁷. Nunca jamás en su vida, apunta la Mujer, debió de ser más fotogénico ese hombre.



Alfred Luchetti en *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett. Foto: Ferran Mateo

Por su parte, el hombre parece a punto de confesarle algo importante, al extremo de ofrecerle, a la escritora frustrada que es la profesora de francés, un argumento de novela: «Yo podría darle un argumento si quiere [...]. Pero tiene que prometerme que no la publicará antes de que mi mujer haya muerto» (Cunillé, 2007: 16). Al final, le cuenta que, cuando

trabajaba de portero en el Liceo, se había disfrazado alguna vez en el almacén donde se guardaba el vestuario de los intérpretes. Y, aunque este motivo del disfraz tendrá su

²⁷ Esta foto corresponde a un hecho real. 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».

importancia y derivaciones en la obra, intuimos que hay algo más grave e inconfesable en la vida del anciano enfermo.

En la segunda escena el espacio representado es otra habitación de la casa, muy ordenada, donde se aloja el Joven, un guardia jurado y aspirante frustrado a futbolista. El chico —interpretado por Jordi Collet— está en la cama vestido solo con unos pantalones cortos, mientras que Ella permanece de pie; un televisor encendido emulsiona imágenes sin sonido y sobre la mesilla de noche hay una pistola:

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).

Ella, hija de un empresario catalán y casada con un hombre de origen murciano, ex portero del Liceu, ahora jubilado, le cuenta 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 tener hermanas; si las tuviera —dice—, ahora podría 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. Parece que el Joven también muestra preferencia por el pasado: todo se degrada, la vida y los



Montserrat Carulla y Roberto Enríquez en *Barcelona, mapa de sombras*. Teatro Valle Inclán. Foto: Daniel Alonso

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).

A menudo el Joven está a la defensiva y muestra una incipiente agresividad; así, habla de su fantasía de encañonar, aunque sin intención de dispararle, al nuevo

compañero de su ex mujer. El Joven se siente amenazado porque quieren echarlo de la pensión; al igual que la profesora de francés, se resiste a la idea de irse. A pesar de su talante hostil, el Joven parece necesitado de protección: sufre de insomnio y le teme a la noche, incluso en su trabajo, en la última hora de su turno, momento en que oye voces de gente que no está: «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 [...]. Voces de gente... que no está» (Cunillé, 2007: 36). Por ello le insiste a la mujer para que se quede un rato más a su lado. Ella, por su parte, parece localizar el peligro fuera de casa —teme por su marido, que todavía no ha regresado— y prefiere ese ambiente oprimente, aunque vaya asociado a la degradación y la tristeza, que el riesgo de lo desconocido.

Cuando ella, que no tiene el menor interés por el fútbol, recuerde que su padre solía decir que iba a ver al Barça cuando en realidad iba al burdel —«En casa todos lo sabíamos. Ir a ver al Barça era ir de putas» (Cunillé, 2007: 34)—, el Joven aventura que acaso el marido de Ella se haya ido de putas esa noche. Ella le propina una bofetada al Joven y le espeta, en un cambio de registro, que no puede ser su madre porque ya tuvo una hija, que murió atropellada por un autobús, «uno de esos autobuses que circulaban en contradirección y que mataron a tanta gente» (Cunillé, 2007: 35).

Se perfila entre ambos personajes una relación maternofilial. 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 pasaje del acto cuarto de *La Bohème*; su canto deja traslucir su dolor, una especie de temor alucinado. 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 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. El espacio es una habitación muy pequeña que la Extranjera compara con una pecera que tiene: «la pecera es chiquita como mi habitación, por eso los compré» (Cunillé, 2007: 41). Cuando entra la Extranjera —interpretada por Daniella Corbo— se encuentra al anciano dormido en la butaca y mira la foto que este tiene en el regazo; Él se despierta. Entonces la Extranjera, que está embarazada de cinco meses, se sienta en la silla y Él en la cama.

La conversación entre ambos personajes comienza siendo intrascendente: ella habla de la venda que lleva en el dedo, de unas zapatillas que le regalaron, de los peces que tiene en la habitación y nunca chocan; el hombre se ofrece, sin mucha convicción, a ayudarla en la mudanza.

De las palabras de la Extranjera, de origen latinoamericano, se desprende que llegó a Barcelona huyendo no solo de la pobreza sino también de un pasado traumático marcado por la guerra. Se queja de la precariedad en la que vive, pero también de la invisibilidad e indiferencia que le dispensan la ciudad y sus habitantes o, más concretamente, sus autóctonos: «a veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y me pregunten si me hice daño» (Cunillé, 2007: 43)

La insistencia en el tamaño de la habitación —«Es tan chiquita que a una no se le puede olvidar nunca que está dentro, ni siquiera a oscuras [...] ya ve, se me pegó como un caparazón [...]. Tener que vivir en una habitación chiquita como esta, esa sí fue una obligación» (Cunillé, 2007: 43-48)— entraña una proyección de este sentimiento de encierro a toda la ciudad y su paisaje humano. 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: «Aquí, para que alguien la mire a una a los ojos, tiene que cortarse un dedo por lo menos o caerse por la calle [...]. Aquí, cuando no quieren responder, dicen que no saben, y cuando no saben, dicen que no quieren responder (Cunillé, 2007: 43-44). 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 sus habitantes.



Marina Szerezevsky y Walter Vidarte en *Barcelona, mapa de sombras*. Teatro Valle Inclán.
Foto: Daniel Alonso

Después sabremos que está embarazada del anciano. Se alude a una noche, marcada por la tristeza y la desesperación en que Él y la Extranjera tuvieron relaciones sexuales, a modo de fármaco contra la tristeza y la desesperación: a la Extranjera la habían echado del trabajo, y a Él le acababan de diagnosticar un cáncer. Se refieren a «la noche», «esa noche», «aquella noche»

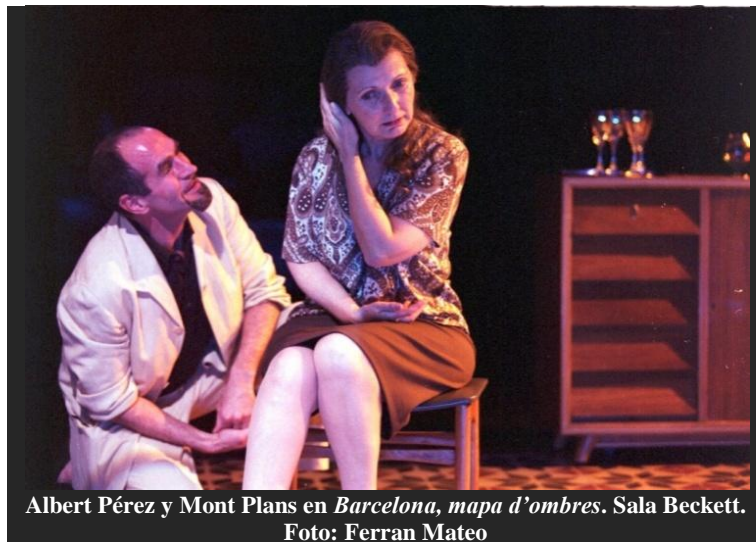
como si fuera un territorio innombrable que solo puede rodearse con perífrasis y vagas alusiones; se trata de un pasado reciente al que se ha dotado de la aureola psíquica de lo remoto, lo irreal o lo onírico. La Extranjera le reprocha al hombre que nunca se haya interesado por su embarazo hasta ahora que le ha confesado que el hijo es suyo.

En esta misma escena se vuelve a aludir a la foto de Juan Rubio Macías, que la profesora de francés le regaló al anciano en la primera escena y que este tenía en su regazo cuando entró la Extranjera. Esta foto ejerce un efecto muy fuerte sobre los personajes, una suerte de magnetismo, precisamente por lo incomprensible y atroz del hecho cuya consecuencia retrata: un hombre bailando sobre el cadáver de su madre, a la que acaba de asesinar. La Extranjera alude después a la afición de Él a disfrazarse, que presencié por casualidad el otro día, cuando el hombre dejó la puerta del baño entreabierta: «Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres» (Cunillé, 2007: 52). En este último encuentro entre los dos personajes, y acaso a modo de reconciliación, la Extranjera saca un estuche de maquillaje y lo ayuda a travestirse.

La cuarta escena tiene lugar en «Una habitación grande del mismo piso» (Cunillé, 2007: 55). El Médico —interpretado por Albert Pérez— está sentado en un sofá, tomando una copa, y Ella resume el argumento del tercer acto de *La Bohème*. Hay un ligero temblor en la habitación, que el presunto hermano de la anciana atribuye a un terremoto, aunque ella niega esa posibilidad, puesto que —alega— en Barcelona no hay terremotos. 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)— y fantasean con prenderle fuego a la cara más visible, falsa y ostentosa de la ciudad. Sus delirios pirómanos se ciernen sobre el Liceo, adonde Ella no consiguió arrastrar jamás al hermano a ver y escuchar ópera, y después sobre otros edificios y lugares, como el Palau de la Música, el Museo de Arte Contemporáneo, el Campo del Barça, la Sagrada Familia, la Plaza Cataluña o el Paseo de Gracia. Sueñan con destruir las marcas arquitectónicas de la ciudad. 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.

El tercer acto de *La Bohème* suena 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 abominan de 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, todo deviene producto de consumo, incluso la ciudad, con sus monumentos, celebridades e hitos —en la segunda escena Ella le decía al Joven «¿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» (Cunillé, 2007: 26)—. 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, los hermanos se pierden en los recuerdos de la infancia, en evocaciones vagas pero certeras de la figura del padre. La precariedad económica de antes contrasta con la holgura del pasado, propia de una familia acomodada de Barcelona. Ella habla de la situación que viven en casa, de la enfermedad y la muerte inminente de su marido, y de 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). El Médico, que desprecia a su cuñado y lo cree responsable de la precaria situación económica y mediocridad vital de Ella, se burla de su hermana y de su pose actual de buena samaritana. Ella le propina una bofetada:

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 que 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, que 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. El lector/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 este 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.

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.

La escena quinta es la de la revelación suprema. El espacio representado es la habitación del matrimonio. Él sigue maquillado y vestido de mujer, 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



Montserrat Carulla y Walter Vidarte en *Barcelona, mapa de sombras*. Teatro Valle Inclán. Foto: Daniel Alonso

aprendió de pequeña con el arma de su familia. La pistola —que remite al recuerdo de episodios bélicos del pasado: la Semana Trágica, la Guerra Civil— no tiene balas y, a modo de juego o pantomima, Ella insta a su marido a disparar. 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. A medida que conversan, el lector/espectador comprende que todo está planeado. Parecen entregados a un juego infantil de intercambio de roles, pero 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. El carácter definitivo de la decisión avalará las confesiones más insospechadas. Marido y mujer se hablan con sinceridad, sin nada que perder e intercambiando confidencias como regalos.

En esta noche preñada de revelaciones, el hombre confiesa ser el padre del hijo de la Extranjera. La magnitud de esta confesión prepara el terreno para la terrible y suprema confidencia que le depara Ella. 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 (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.



Mont Plans y Alfred Luchetti en *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett. Foto: Ferran Mateo

Tras confesar que mantuvo relaciones incestuosas con su propio padre y que tuvo de él un hijo, Ella recibe de manos de su marido un insólito regalo: una guía de Barcelona que Él había contribuido a elaborar de joven — antes de entrar a trabajar como portero en el Liceo— y que

registraba la fisonomía que tenía entonces la ciudad, una fisonomía ya enturbiada por el paso del tiempo y por unos borrones realizados a fin de señalar las aceras donde no tocaba el sol. De aquí, el título de la obra; del mapa de Barcelona —«Es como un gran mapa de sombras» (Cunillé, 2007: 81-82)— que Él emborronó y del que arrancó las hojas donde aparecía al Paseo de Gracia. Así, determinados espacios de la ciudad

proyectan una larga sombra en la memoria de los personajes. Es el caso del Paseo de Gracia, donde la hija del matrimonio murió atropellada, pero también del Liceo.

El Liceo será el protagonista de la siguiente confidencia, esta del todo inverosímil pero en cierta medida avalada por un suceso mágico —uno de esos aspectos «meravellous, 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)—. Él afirma que es capaz de quemar cosas sin encenderlas, solo con desearlo, y lo demuestra haciendo arder a distancia un pañuelo de papel. A continuación se confiesa autor del incendio que destruyó el Liceo en 1994: «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). Y asegura haberlo provocado con la sola fuerza de su pensamiento, de su voluntad. El incendio como metáfora atraviesa la obra de principio a fin, como un deseo de destruir lo que es artificioso, lo que traiciona y falsea.

Ella 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 hay 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 solapa con el discurso que el general golpista Juan Bautista Sánchez proclamó el 26 de agosto de 1939 a su entrada en Barcelona. Esta emisión radiofónica procedente del pasado, superpuesta a la emisión operística real, funciona como un fogonazo de memoria que, materializado fónicamente, nos permite acceder de modo inesperado a la psique del moribundo. Se trata de una superposición de tiempos absolutamente subjetiva — tiempo interiorizado— en el momento de tránsito final del personaje. El recuerdo del final de la guerra lo acompañará en sus últimos momentos de su vida, mezclado con la ópera que simbólicamente lo une a su esposa y a su antiguo trabajo de portero del Liceo.

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». 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). Por ello, se ha señalado a menudo el giro notable realizado por la autora con *Barcelona, mapa d'ombres*, 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 (Benach, 2004a: 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 antes, este piso del Ensanche no deja de ser un espacio inquietante, poblado por seres aislados y provisionales 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. 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 o que están a punto de perder su precaria ubicación en el mundo.

Desde el punto de vista de la ciudad como memoria —concepto esgrimido por Marc Augé (1998: 111), que establece, a propósito del imaginario de las ciudades contemporáneas, tres categorías: la ciudad-memoria, la ciudad-encuentro y la ciudad-ficción—, hay que partir de la relación que cada individuo tiene con los diferentes

monumentos y escenarios 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 d'ombres* 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 (2002: en línea), 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.

La época dibujada es la contemporánea pero 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. El tiempo diegético excede con mucho al escénico y precisamente la semantización que se opera en el estatuto temporal reside en un fuerte contraste entre el presente de la acción y un pasado que se rememora con dolor o con nostalgia. Coincidimos con Emmanuelle 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. 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 señuelos de la memoria. Todos los personajes 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. *Barcelona, mapa d'ombres* presenta un contraste entre un pasado idealizado por el recuerdo y un presente a todas luces insatisfactorio.

Los espacios de Barcelona suscitan odio en algunos personajes de la obra, por no decir en todos. Suscitan en ellos delirios pirómanos, una pulsión destructiva como la que puede despertar alguien a quien se ha amado mucho y a quien ya no es posible sino odiar. 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. Señala Augé (1998: 121) que «La personificación de la ciudad solo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir». Pero estos personajes no se sienten identificados con la ciudad, sino que la personifican como si se tratara de algo ajeno y fagocitador que, paradójicamente, los tritura a la vez que los excluye.

Sobre el mapa de la ciudad de fondo, un mapa más bien virtual y desemantizado, vaciado de realidad, de verdad —acaso por eso los personajes insisten en la búsqueda de la verdad, la confianza, la revelación—, el foco ilumina un momento de la subjetividad de unos personajes desubicados y provisionales, hasta cierto punto alienados. El mapa de sombras del título aludiría también a las elipsis en el trazado de las visiones que conforman este mapa. 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; 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 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 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 diálogo que mantienen los personajes en las diferentes escenas 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».

No hay costumbrismo ni opacidad en esta *Barcelona, mapa d'ombres*. 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. Los personajes hablan desde sus habitaciones, permanecen estáticos, y la palabra adquiere todo el dinamismo, asume la acción dramática. Todos ellos 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. Señalábamos en nuestro artículo «El sexo y sus disfraces en *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé» que «El travestismo final de los ancianos ante el espejo reivindica la plurivocidad identitaria que triunfa por encima de la tiranía de la pauta común que ha guiado y malbaratado sus vidas», y que «Esta rotunda imagen ante el espejo, con los roles de género intercambiados, es la prueba más incontrovertible de que las identidades no son fijas sino que fluyen equívocas y cambiantes» (Prieto Nadal, 2014b: 100).

El espectador ha de suturar para hilvanar un sentido, para configurar un espacio compartido, habitable por la imaginación o la memoria, comprensible. Un relato plagado de elipsis que activan 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 muestran más radicales en «la extirpación que esta [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, 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.

El texto es una red y 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.

6.1.7. *Occisió* (2005): de la cotidianidad extrañada al suspense

Occisió, escrita en 2001 pero publicada en 2008, pudo verse en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) del 3 al 20 de marzo de 2005. Lurdes Barba llevó a cabo una dirección meticulosa y ajustada de esta obra de espacio interior único, (des)encuentro entre desconocidos y grandes silencios. En conversación con Xavier Albertí, Paco Zarzoso y Lola López, a propósito de la especificidad de dirigir e interpretar obras de Cunillé, Barba destacó la esencialidad a la que llega la autora desde situaciones muy pequeñas, a las que hay que acercarse desde la dirección con delicadeza y sin rigidez: «utilitzant unes accions simples, senzilles, petites, quotidianes (que si prenc café, que si m'he deixat la tassa, que si la persiana està tancada), et crea aquesta mena de món ple de coses molt concretes però amb la suficient indeterminació perquè cadascun dels receptors ens el puguem fer nostre» (VV. AA., 2005: 61).

En *Occisió*, dos personajes femeninos se ven obligados a convivir durante una semana en un hotel de montaña; no se les conoce nombre y en el texto se los identifica con una inicial que encabeza sus sucesivas intervenciones: una mujer —D (¿Dona?), interpretada por Mía Esteve— es la dueña del hotel, que quiere cerrarlo e irse a vivir a otro sitio; la otra —H (¿Historiadora?), interpretada por Lina Lambert— es la única cliente que queda en el hotel y está empeñada en quedarse allí la semana entera que ha pagado. En el tratamiento de estos personajes, Cunillé no ofrece más información que la que proporcionan las actrices, mientras que los motivos íntimos y los sucesos determinantes quedan ocultos, evidenciando así la voluntad de guardar en secreto la identidad del personaje, respetando su intimidad. Señala Juan Carlos Olivares (2005a: 51) que «Mentre el conflicte es limita a alimentar dues posicions enfrontades —

l'hostalera vol fer fora la clienta per tancar l'hotel i aquesta es resisteix a abandonar un lloc cada cop més inhòspit—, l'atmosfera dramàtica genera una interessant vibració, una corda tensada per motius biogràfics ocults i antagònics». Las mujeres mantienen una sorda lucha por el poder: sus frases, aparentemente anodinas, contienen a veces una insospechada carga de profundidad e intención; acciones u omisiones insignificantes determinan pequeñas victorias y derrotas a cada nuevo encuentro. Hacia el final de la obra, irrumpirá en escena un tercer personaje, A —Automovilista, interpretado por Jordi Collet—, que dará un giro a la acción, hasta el momento remansada en un oneroso estatismo.

Es un texto que requiere, como los primeros de Lluïsa Cunillé, penumbra general e iluminación fría. El espacio representado está prácticamente vacío, pero su referencialidad no es ambigua porque desde el primer momento el diálogo de las mujeres explicita que se hallan en un hotel a punto de cerrar. La obra se divide en escenas, separadas entre sí por breves elipsis temporales. No hay cambio escenográfico, porque se mantiene la unidad espacial; sí introducen leves cambios las variaciones de luz. La situación es muy parca, y el modo como juegan los personajes el espacio lúdico se acerca mucho a la inmovilidad, a la estasis; como suele ocurrir en el teatro de Cunillé, a pesar de su inacción, los personajes están a las puertas del cambio vital, en el brete de tomar una decisión importante —o, más bien, de estar asimilando la decisión que se ha tomado ya— y, por lo tanto, en una actitud de espera que nos resulta ya familiar. El tiempo se adensa y es habitado por la amenaza. El espacio —un comedor o una sala de hotel prácticamente vacía, sin apenas sillas ni mesas— y la situación —dos mujeres solas y contrariadas porque la actitud de la una es obstáculo para la realización del deseo de la otra y viceversa— imponen sus reglas: de ello se derivan necesariamente la soledad y el silencio que invita a la reflexión. Las prolongadas pausas del diálogo, los silencios, hacen mella en la percepción del tiempo y evidencian que las dos mujeres habitan la espera, una por propia voluntad y la otra a disgusto.

Este *thriller* minimalista y sobrio presenta elementos rituales, de repetición espacio-temporal, en la medida en que estos dos personajes femeninos se encuentran en todas las escenas —excepto la última— en el mismo momento del día, después de cenar, y en el mismo lugar, un salón de hotel desahuciado. La acción transcurre en siete días consecutivos «amb un protocol de contacte que després deriva cap a significatives variacions» (Olivares, 2005a: 51). En efecto, los elementos y palabras

reiterados, en un registro cotidiano y doméstico, van incorporando a cada nueva actualización ligeras variaciones, matices e informaciones, hasta que un abrupto hecho relacionado con la muerte violenta que da título a la pieza obligue a tomar al fin una decisión y precipite los acontecimientos, permitiendo salir de la espera prolongada, del estancamiento.

La escenografía, a cargo de Max Glaenzel y Estel Cristià, consta de cinco mesas redondas y tres sillas. Al fondo, hay una suerte de biombo rústico y, detrás, una pared de madera. En todas las escenas predomina un fondo lumínico azul, a veces con intensidad cobalto, sobre el que se proyecta una claridad crepuscular en forma de fajas o listas de luz que filtran las rendijas del biombo o separador. Este efecto hace pensar en la puerta de un salón de *western*, sobre todo teniendo en cuenta la hostilidad de la lugareña y la posterior presencia de una escopeta en escena. A la matizada iluminación de Maria Domènech se suma el espacio sonoro de Jordi Collet, que, con unos compases musicales graves y efectistas, parece anticipar un suceso temible y nos sitúa en el género del suspense.

Sobre la oscuridad inicial se proyectan unas letras blancas que anuncian la primera escena: «Diumenge a la nit» —en lo sucesivo, cada nueva escena será anunciada lumínicamente de este modo sobre el negro de las transiciones—. Se ilumina primero el personaje de H —interpretado por Lina Lambert— en la mesa del fondo, y después una luz azulada con listas blancas lo ocupa todo. La acción transcurre en la sala de un hotel al anochecer. D —interpretada por Mía Esteve— está inicialmente de pie pero en seguida coge una silla y se sienta a la mesa donde H está terminando su café. Las demás mesas están vacías. Las dos mujeres empiezan hablando vagamente, con monosílabos y medias frases, del tiempo y del modo como ha ocupado su jornada la clienta. Los dos ofrecimientos de D se ven invariablemente rechazados por H: no quiere más café porque se dispone a salir un rato, y no cree tampoco necesitar ninguna linterna para pasear hasta el camino. Tras una pausa larga, D comenta que ha pensado en cerrar definitivamente el negocio; el resto de reservas han sido canceladas y solo queda H en el hotel²⁸. Esta, por su parte, insiste en quedarse allí los días pactados, a pesar de que hay varios hoteles abiertos en la zona y de que la dueña estaría dispuesta a abonarle la diferencia de precio. D, contrariada por la actitud de H, persiste en una

²⁸ Vemos como la situación que origina el conflicto, el hecho de que D quiera echar a H del hotel, tiene un precedente en la obra anteriormente analizada, *Barcelona, mapa de sombras*, en que un anciano matrimonio se disponía a echar a los inquilinos de su pensión para cerrar una etapa y abrirse al cambio.

amabilidad forzada: «Naturalment no puc obligar-la a marxar, té tot el dret de quedar-se, però li demano com un favor [...]. Necessita alguna cosa més abans que me'n vagi a dormir [...]. No es descuidi de tancar el llum abans de pujar» (Cunillé, 2008a: 253). D desaparece detrás del biombo. En esta primera escena, las dos mujeres están sentadas cerca pero ambas están orientadas hacia delante, de modo que casi se miran de reojo, lo que refuerza la sensación de hostilidad. Es una escena muy breve y marcadamente estática. Durante la transición suena una música de suspense.

La segunda escena se titula «Dilluns a la nit» y, como indica el título, sucede a la noche siguiente, a la misma hora y en el mismo sitio. H está, como en la escena anterior, en la mesa del fondo; D, tras depositar en la mesa una taza de café, se mantiene de pie, a cierta distancia de su clienta, para responder a sus preguntas y peticiones: le informa de que antes llevaban periódicos al hotel pero ya han dejado de hacerlo porque solo hay un huésped, y le aclara que si quiere un periódico tendrá que acercarse ella misma al pueblo por la mañana; se aviene, también, a despertarla a las ocho, como al parecer hizo el día anterior. Tras una pausa, la dueña se sienta junto a la clienta, con los brazos cruzados, en una postura corporal de cerrazón, y trata de nuevo de convencerla de que se vaya: ha confirmado que en los dos hoteles del pueblo quedan habitaciones libres y le propone llamar esa misma noche para reservar. Pero la clienta, siempre en la misma posición —una pierna cruzada sobre la otra, y la mano en la taza de café—, persiste en su empeño de quedarse allí. La dueña insiste:

D.- Puc preguntar-li si espera algú? Ho dic perquè és molt fàcil deixar una nota a la porta d'entrada amb la direcció de l'altre hotel...

H.- A la porta?

D.- Sí, quan se'n vagi, abans de tancar l'hotel...

H.- Vostè no viu aquí?

D.- Així que marxí vostè tancaré l'hotel definitivament.

H.- Tancarà l'hotel?

D.- Sí.

H.- No obrirà per Nadal? [...]

D.- No, ja és massa tard. L'hotel és tancat. Per això li he preguntat si espera algú, perquè si fos així no es podria allotjar aquí, se n'hauria d'anar a un altre hotel.

H.- No espero ningú (Cunillé, 2008a: 256).

La clienta, como si necesitara justificarse, explica, tras el silencio brusco que sigue al diálogo anterior, que simplemente está bien allí; hizo una reserva con mucha antelación porque sabía que se encontraría a gusto en ese lugar. Al parecer, había pasado una vez con el coche y algo la había atraído de este paraje hasta el punto de

detenerse y apuntar el nombre del hotel. Queda claro, pues, que la mujer se quedará toda la semana en el hotel, tal como había previsto. Se dan las buenas noches y D se levanta, visiblemente contrariada, y sale de escena.

La tercera escena, «Dimarts a la nit», sucede en el mismo sitio. H está sentada a la misma mesa del fondo con un periódico abierto. D le deja una taza sobre la mesa. Intercambian breves frases de cortesía y D rechaza el periódico que H le ofrece, pues —dice— tiene suficiente con haber escuchado las noticias en la radio y además quiere acostarse pronto; como ocurría en la escena inicial, la una rehúsa a conciencia todo lo que la otra le ofrece; si en la primera escena H rechazaba el café y la linterna, ahora D rehúye la impostada amabilidad de H al prestarle el periódico; es su modo de mostrar resentimiento por la negativa de H de abandonar el hotel. La propietaria está de pie, reacia a mostrar mayor proximidad y empatía; como se sitúa un poco por detrás de H, esta tiene que volver la cabeza para mirarla y hablarle, lo que explicita desde el movimiento escénico la escasa predisposición de ambas a ceder terreno. Como si tratara de entablar una conversación amable, pero buscando en realidad una información que sirva a sus intereses, H comenta que ha visto muchas casas vacías en el pueblo; al parecer, se está planteando comprarse una casa por la zona, algo que D se apresura a desaconsejarle. H extiende un mapa sobre la mesa y D le muestra dónde está la fábrica de papel y el manicomio. Después H saca del bolso unas cartas para D que le ha dado el cartero: «En realitat li he tornat un favor. Ell m'ha ajudat a canviar una roda del cotxe i jo a canvi li he pujat les cartes fins aquí» (Cunillé, 2008a: 259). La propietaria del hotel se aleja un poco para inspeccionar los remites de las cartas y se muestra poco dialogante y solícita ante las dudas y peticiones de la clienta; antepone el sentido práctico, sin abandonar nunca la cortesía pero tampoco cierta desconfianza:

D.- Sortirà després?

H.- Com?

D.- Aquesta nit, si sortirà...

H.- No ho sé...

D.- La clau és al pany. Si surt, no s'oblidi després de tancar.

H.- Sortiré un moment a la terrassa.

D.- Aleshores encendré el llum abans d'anar a dormir.

H.- No es molesti...

D.- És que no veurà res. Està molt fosc. No hi ha lluna...

H.- Miri, al final potser no sortiré (Cunillé, 2008a: 260).

Se hace patente en este diálogo la incomodidad de estas dos mujeres que se ven obligadas a convivir y no se ahorran insinuaciones acerca de las molestias que se

ocasionan la una a la otra: si a H le irrita tener que dar explicaciones de todos sus pasos, a D la crispa e impaciente sobremanera tener que estar pendiente de la clienta, máxime cuando esta le hace retrasar su decisión de cerrar el hotel. Para acabar de tensar la situación, se produce una llamada telefónica —cuando suena el teléfono, D sale de escena para volver al instante con un inalámbrico— en que el gerente de un hotel de las proximidades trata de convencer a H de que se aloje allí. Después de colgar, la huésped se dirige enojada a la hotelera, que asegura que no ha sido idea suya, y que en ningún momento les ha pedido que la llamasen: «No és la primera vegada que truquen a un dels meus clients [...]. Sento que l'hagin molestat [...]. Demà parlaré amb el director i li diré que es disculpi amb vostè» (Cunillé, 2008a: 261). La clienta está ofendida y hojea el periódico con furia mientras le espeta a la propietaria que le parece inadmisibile esta conducta. D trata primero de aplacarla, argumentando que hay mucha competencia entre los hoteles vecinos, y después le pregunta por su profesión:

D.- Vostè de què treballa?

H.- Sóc professora. (*Pausa.*) Per què m'ho pregunta?

D.- Per a res.

H.- Creu que és més fàcil fer classe que portar un hotel?

D.- No, però suposo que si un dia algun alumne no es presenta a classe només cal trucar als seus pares perquè el renyin.

H.- Treballo a la Universitat i hi ha dies que només es presenta un sol alumne a la meva classe, i ni tan sols sé el seu nom.

D.- I fa classe a un sol alumne?

H.- És la meva obligació (Cunillé, 2008a: 262).

Poco después vuelve a sonar el teléfono. D lo coge y responde de modo tajante que el hotel está cerrado; H le recrimina que pierda clientes de este modo: «Es queixa que no té clients i quan truca algú li diu que l'hotel és tancat» (Cunillé, 2008a: 262). D se lleva la taza y sale. A estas alturas de la obra ya están más definidos los perfiles de los personajes: Mía Esteve encarna a un personaje solitario y endurecido que se expresa con modales bruscos y no sabe o no quiere disimular su contrariedad; Lina Lambert interpreta a una profesora universitaria muy segura de sus derechos como clienta y dispuesta a ofenderse con facilidad. Ambos personajes tienen motivos —aunque no del todo elucidados— para conducirse como lo hacen. Pese a que la acción es casi nula, se respira un aire de suspense en la estancia, y se cierne sobre las dos mujeres una amenaza, algo así como la sospecha de que en tales circunstancias de aislamiento e insolidaridad puede suceder cualquier cosa; cualquier elemento externo

puede irrumpir y despedazar el frágil equilibrio sostenido a base de terquedad y forzada cortesía.

La escena cuarta, «Dimecres a la nit», pasa en el mismo sitio. D deja una taza en la mesa de H, que enciende un cigarrillo y le pide un cenicero. D se lo acerca y le recuerda que, si se lo lleva a su habitación, apague bien la colilla. Hablan de la lluvia prevista para el día siguiente, de impermeables y paraguas, y de la funda para gafas que H ha perdido. A la pregunta de si el piano está afinado, la propietaria responde que hace años que se perdió la llave y desde entonces no lo han abierto —esta figura del piano cerrado aparecía ya en *El gat negre*—. Cuando D ya va a retirarse, H la detiene con la voz y la llama a su lado: «Per què no seu un moment? [...] Aquesta tarda he dut a arreglar la roda punxada i al taller m'han dit que algú l'havia punxat expressament [...]. Només volia preguntar-li qui li sembla que ho pot haver fet» (Cunillé, 2008a: 265-266). Ambas están sentadas en la misma posición que en la primera escena. D cree que a H le deben haber pinchado la rueda del coche en el pueblo, mientras iba a comprar el periódico, y no se muestra partidaria de ir a denunciar el hecho a la policía:

H.- Vostè què faria al meu lloc?

D.- Ho deixaria córrer.

H.- Això és el que he pensat jo també.

D.- Llavors, per què m'ho pregunta?

H.- Per tenir una segona opinió.

D.- Sempre demana l'opinió dels altres?

H.- Generalment no, però com que jo no sóc d'aquí i vostè sí.

D.- Per què suposa que ha estat algú del poble? Podria haver estat un turista, algú que estava de pas (Cunillé, 2008a: 267).

H está intrigada y molesta a la vez porque nunca le habían pinchado una rueda a propósito, ni siquiera un alumno resentido; D trata de quitarle importancia diciéndole que a ella alguna vez le han roto un cristal y no cree que fuera por ningún motivo en concreto: simplemente lo rompieron porque estaba a tiro. En cambio, H prefiere pensar que hay una razón para que sucedan las cosas. D sigue insinuando que hay algo en la conducta de la otra que puede ser reprobable:

D.- La gent, quan se'n va de vacances, no va gaire amb compte.

H.- Què vol dir?

D.- Vull dir que baixa la guàrdia, es confia. Fa coses que no acostuma a fer.

H.- Com què?

D.- Deixar les claus posades al cotxe, agafar desconeguts a la carretera i coses així...

H.- Creu que tinc la culpa que m'hagin punxat la roda?

D.- Només he dit que no s'ha de baixar la guardia, que vagi amb compte.
H.- Això també m'ho han dit al taller. Gràcies (Cunillé, 2008a: 268).

Cuando ya está saliendo con la taza en la mano, D es detenida de nuevo por la voz de H, que le pregunta por qué cada vez se ve peor la televisión. H está cada vez más irritada ante la actitud de D y va añadiendo motivos y recriminándole fallos. D, detrás de ella, explica que la televisión se ve mal en todo el hotel porque un rayo estropeó la antena; la informa asimismo de que hay una pista de patinaje y otra de tenis cerca de allí, por si H quiere ir al día siguiente, pero H no domina ninguno de los dos deportes. Le propone entonces que vaya al cine, y se ofrece a dejarle en el mostrador, junto con un impermeable para la lluvia, la cartelera del día anterior. Inopinadamente, H se interesa por la piscina vacía que hay en el hotel:

H.- La piscina es pot omplir? [...]

D.- Per uns pocs dies no ompliré la piscina. Ho havia d'haver demanat abans.

H.- Quan vaig venir l'altra vegada, a la tardor, hi havia aigua a la piscina.

D.- Les piscines cal buidar-les de tant en tant per a netejar-les.

H.- Plovia i l'aigua arribava fins a dalt de tot.

D.- Per què es va acostar a la piscina?

H.- Vaig baixar del cotxe i vaig fer una volta per veure com era l'hotel.

D.- Va tenir sort que no l'ataqués un gos o li desapareixin un tret.

H.- Qui m'havia de disparar?

D.- La tardor és època de caça i de vegades puguen caçadors amb els seus gossos mig rabiosos.

H.- A vostè li han disparat?

D.- No, però una vegada em va atacar un gos (Cunillé, 2008a: 270).

Añade D, a colación de la anécdota con visos de intimidación, que los cazadores tienen a los perros medio muertos de hambre para que cacen mejor; lo sabe porque su padre era cazador. A continuación se despide, no sin antes pedirle a la clienta que si va al pueblo al día siguiente le eche unas cartas en el buzón. D le aconseja que si va a salir se abrigue bien y le pide que no se olvide de cerrar la puerta, que se dejó abierta la noche pasada. Se siente amenazada y cuestionada por esta mujer cultivada y altiva, y acaso por ello le dispensa respuestas hoscas y evasivas, incluso amenazas veladas acerca de disparos perdidos y perros muertos de hambre.

En la escena quinta, «Dijous a la nit», H está sentada leyendo el periódico ante una taza y un cenicero; D le acerca la funda de las gafas, que ha encontrado junto a la piscina. H se ha informado de que hay un picadero de caballos a cien kilómetros y tal vez se acercará —dice— uno de esos días. D, estática e inmovible detrás de ella, no para de ponerle objeciones: quiere saber si al día siguiente volverá a comer —por si

tiene que prepararle la comida— y si se llevará el coche —porque querría limpiar el garaje—. H promete retirar el coche de la entrada del garaje para que D pueda maniobrar sin problemas. D le aconseja que se fije en las señales del camino para no perderse, pero H no ve necesario que le preste una brújula: «Si em perdo, com que porto telèfon, jo mateixa avisaria la policia. Però segur que no em perdré. I si vol li deixo les claus del cotxe i demà l'enretira vostè mateixa i l'aparca on no li faci nosa» (Cunillé, 2008a: 275). La irritación crece de nuevo entre ambas mujeres. Suena el teléfono pero D no lo coge sino que se sienta, con una pose rígida y las manos sobre el regazo, y le comenta a H que no debería ir haciendo preguntas sobre ella en el pueblo: «Sé que ha estat preguntant coses de mi en alguna botiga. Aquí tothom es coneix i de seguida se sap tot [...]. No m'agrada que la gent del poble em vingui amb xafarderies, no m'ha agradat mai» (Cunillé, 2008a: 276). H dice que ha visitado un par de casas y le ha parecido como si la gente que las habitaba se hubiera ido corriendo de un día para otro; como si hubieran huido del lugar. Ha estado también en un bar del pueblo donde ha estado charlando con algunos turistas: «Hem estat parlant una bona estona i em sembla que al final els he recomanat que vinguessin aquí [...]. Els he dit que aquí a dalt s'estava molt tranquil..., i que l'aire era molt més pur. Ah, i que, a més, hi havia una piscina» (Cunillé, 2008a: 277). Dice que lo ha recomendado tanto que puede ser que un grupo de turistas vayan a verlo, pero D insiste en que el hotel está cerrado: las habitaciones no están preparadas y casi no queda nada de comida. Las dos mujeres hacen amago de contarse confidencias —D cuenta que el hotel era de sus padres; H explica que cuando se separó de su marido este le regaló el coche, tal vez para que se fuera antes— pero después vuelven a la hostilidad acostumbrada. D sale por detrás pero vuelve a aparecer al instante, apresurada y nerviosa: «Perdoni..., però s'ha deixat els llums del cotxe encesos [...]. Si no els apaga demà no tindrà bateria» (Cunillé, 2008a: 279). H se levanta para apagar las luces del coche y se hace la oscuridad con D en escena.

En la escena sexta, «Divendres a la nit», en el mismo sitio, D se acerca a H y le pregunta si está mejor, le ofrece un termómetro y una taza de té caliente —ya no queda café—. H, que tiene puesta una manta sobre los hombros, se frota los brazos y tiembla:

D.- Demà s'hauria de llevar més tard i sortir també més abrigada.

H.- És una ordre?

D.- Només és un suggeriment.

H.- Demà segur que em trobaré més bé (Cunillé, 2008a: 282).

Luego intercambian palabras más amables, como si hicieran un último esfuerzo final, habiendo casi ya finalizado la estadía de H en el hotel. A esta le sorprende la actitud de D, que se muestra preocupada por su estado febril —tras tomarle el pulso dictamina que tiene unas décimas— y le aconseja que se vaya a la cama: «Primer em vol fer fora i ara es preocupa per si estic malalta. O és que té por que em mori al seu hotel? I gairebé fora de temporada es pot dir» (Cunillé, 2008a: 283). La actitud de D es de un alarmismo desmesurado; piensa llamar a una ambulancia si la fiebre va a más pero se da cuenta de que el teléfono se ha estropeado. Entonces llaman a la puerta.

Estamos ya en el territorio del *thriller*. La línea telefónica está cortada y suena el timbre de la puerta. Pausa larga y vuelve a sonar. D se levanta y H se toma el pulso. Entra A —el automovilista, un hombre joven interpretado por Jordi Collet— que da las buenas noches, coge la silla que D ha dejado vacía y se sienta a otra mesa, enfrente de la de H. Entra D con otra silla y se mantiene de pie, a una distancia equidistante de las dos mesas. El automovilista ha atropellado un ciervo en la carretera, a trescientos metros de allí, y quiere rematar al animal, que todavía está vivo y muy malherido; ha ido al hotel para pedir una escopeta con la que evitarle mayores sufrimientos: «El cérvol està molt malament, s'ha de fer ara. (Pausa.) He provat d'atropellar-lo una altra vegada amb el cotxe, però no he pogut... No entenc com ha pogut passar... Amb el vent es deu haver desorientat» (Cunillé, 2008a: 286). H, de pronto, lo reconoce: es uno de los hombres con los que charló en el bar del pueblo. D, desconfiada y hostil, sale de escena para ir a buscar la escopeta. H enciende un cigarrillo para A y él se pone también a fumar, levantándose cada vez que quiere arrojar la ceniza al cenicero. La clienta, entre ingenua y suspicaz, le hace preguntas sobre el suceso del ciervo. El automovilista, que parece no recordar nada de la conversación en el bar, le pregunta si es profesora, porque habla como una de ellas. Luego, de pie detrás de ella, junto al biombo del fondo, le confiesa a H que ha venido a ver a un amigo que conoció en un sanatorio mental pero que no lo ha encontrado. Está muy afectado y alza la voz; luego se arrepiente de haberse delatado:

A.- No li hauria d'haver dit..., això del sanatori mental.

H.- No hi fa res.

A.- Què no hi fa res? Que l'hi hagi dit o que hagi estat en un sanatori mental?

H.- Les dues coses.

A.- Continua parlant com una professora (Cunillé, 2008a: 291).

Un poco antes han hablado del coche azul que pertenece al ex marido de H y que esta tiene intención de devolverle porque no quiere nada que le recuerde a su ex. Repentinamente A le pide el coche a H y ella, sorprendentemente, le deja las llaves del coche sobre la mesa; le dice que se lo devuelva a su ex marido: dentro del vehículo están los papeles del propietario, donde hallará la dirección a la que debe devolverlo. Tras una pausa, A, que ha cogido las llaves, ya no las quiere y se las devuelve a H: lo único que perseguía era comprobar si la mujer le tenía miedo o no.

Entra D con el abrigo puesto y la escopeta, se saca unos cartuchos del bolsillo y los deja sobre la mesa. Dice que ha ido hasta la carretera y el ciervo ya no estaba. Con todo, A insiste en irlo a buscar y D busca excusas para no dejarle la escopeta. Lo está tratando como a alguien peligroso y desequilibrado, y A se enfada porque se siente juzgado y sabe que le mienten:

A.- (*Apaga el cigarret mentre parla a H.*) Sap què penso? Que ha estat escoltant tot el que hem parlat i ara no es refia de mi. De fet, penso que ni tan sols ha anat fins al meu cotxe, perquè si ha estat aquí escoltant no li ha donat temps d'anar i tornar tan aviat. No troba?

D.- Sí que hi he anat i el cérvol no hi era.

A.- De debò no hi és?

D.- No, no hi és [...].

A.- (*Parla a D.*) Creu que és possible que el cérvol no estigui tan malferit...?

D.- Potser no.

A.- (*Parla a D.*) L'he vist amb els meus propis ulls a terra, sagnant, gairebé sense poder moure's... (Cunillé, 2008a: 294).

A está muy nervioso y grita descontrolado. D lo apunta con la escopeta y le asegura que está cargada; dice que ha llamado a la policía. A cambia de objetivo y se acerca a H para intimidarla. Esta se ofrece para ir a mirar si el ciervo está o no; se levanta y coge el bolso, pero A no la deja ir, temiendo que no vuelva —porque no tiene un vínculo sólido con D— o temiendo que vaya al pueblo a prevenir a la policía. D sigue sujetando la escopeta con fiereza y A conduce a H hacia otra mesa, también iluminada. Entonces A se pone a masajearle las sienes a H, como si tratara de calmarle el dolor de cabeza —se muestra extraña y amenazadoramente atento con ella—, pero con la finalidad evidente de retenerla como rehén. D comprende la estrategia y baja el arma. Confiesa que esta ha sido la primera vez que ha apuntado a alguien con una pistola, a pesar de que su padre era cazador, o tal vez por eso, y le ofrece una habitación a A para que pase la noche. En esta situación extrema, de peligro visible, surge una extraña corriente de confidencias, en que cada uno de los tres personajes

confiesa su desorientación vital y su ausencia de planes definidos para el futuro más inmediato. De este modo, los personajes llegan al momento de revelación en que sabe ponerlos siempre Lluïsa Cunillé, aun en la situación más impensada. Así, reconoce que no sabe qué hará tras cerrar el hotel, ni qué tipo de trabajo buscará. A, por su parte, comparte con las dos mujeres su intención de buscar trabajo en un aparcamiento en el turno de noche: «Un aparcament és un hotel però de cotxes... Se n'adona?» (Cunillé, 2008a: 300). H no dice nada, porque está agarrotada por el miedo. A instancias del automovilista, D les muestra cómo funciona una escopeta y engarza en su discurso una nueva confidencia personal: su padre se ahorcó en el garaje porque se estaba quedando ciego; no lo hizo con la escopeta porque el hotel estaba lleno de gente y el ruido del arma los habría alertado. H está llorando y A, irritado, le pregunta por qué llora. El automovilista se acerca de repente a D, que retrocede unos pasos y dispara antes de que el hombre se le eche encima. Se hace la oscuridad.

En la última escena, «Dissabte a la nit», los dos personajes femeninos están de pie y en el suelo hay una maleta. Sobre una mesa hay un teléfono, centro de atención de las dos mujeres. Ya no se oye el viento —extraescena sonora que se ha filtrado asimismo como un *leitmotiv* en las sucesivas conversaciones entre las mujeres—, pero llueve con fuerza. Hay un gran silencio y estatismo. H está de pie en un lateral con los brazos cruzados, y D está al fondo, apoyada en la pared de madera. Vuelven a sus breves frases rituales: D le ofrece sin ganas algo para beber y le advierte que es peligroso conducir con la lluvia; H dice que le ha dejado el impermeable y los bináculos en la habitación. Hablan de algunas menudencias que han llenado sus encuentros. Suena el teléfono y lo coge D: le informan de que A ha muerto. La hotelera asegura que no es preciso que la clienta se quede más tiempo: si necesitan completar algún detalle de la declaración ya se pondrán en contacto con ella. Añade que no cerrará el hotel sino que se quedará para la temporada de invierno; H tampoco se comprará una casa cerca de allí. De pronto H se echa a reír, casi como si llorara, de un modo descontrolado y espasmódico, y D le propina una bofetada; H se la devuelve y se disculpan mutuamente. De este modo exteriorizan físicamente la tensión que las ha mantenido unidas toda la semana. D le desea un buen viaje a H, que ya no quiere devolverle el coche a su ex marido. Esta se pone la gabardina y coge la maleta, pero antes de salir le pregunta a D si la noche anterior fue de verdad hasta la carretera a ver el ciervo: «No, no hi vaig anar [...]. Perquè no hi ha cérvols aquí. Estan extingits. Fa anys el meu pare va caçar els últims exemplars» (Cunillé, 2008a: 305). H sale de

escena y tras una pausa larga se oye el ruido de un coche que arranca y se aleja. D, que ha permanecido inmóvil mirando al público, coge el teléfono y sale de escena. Oscuridad final.

Como viene siendo habitual, la pieza recoge obsesiones temáticas, acciones recurrentes y objetos teatrales ya aparecidos en obras anteriores de Lluïsa Cunillé. Así, el gesto de que un personaje le encienda el cigarrillo a otro que es un intruso y acaba de llegar aparece también en *Passatge Gutenberg*, así como el hecho de que estos dos personajes, situados a una cierta distancia, tengan que acercarse para arrojar la ceniza en el cenicero. Las llaves del coche son un objeto muy presente en el teatro de Cunillé y simbolizan, en las situaciones en que aparecen, la confianza depositada en el otro, y también un gesto de desprendimiento, un soltar lastre tanto material como emocional. Así, en la escena sexta de *Occisió*, H le da las llaves de su coche a A, el recién llegado con síntomas de desequilibrio mental; algo parecido ocurría en *Cel* (1995), en que dos mujeres desconocidas deben pactar para sobrevivir en un coche al borde de un precipicio. El piano es asimismo un objeto recurrente, ya esté presente en escena, ya sea aludido por los personajes; así, el piano cerrado al que se refieren las mujeres en la escena remite al de *El gat negre*.

Y de los objetos, a los estados. El caos mental que aporta el automovilista, en contraste con la racionalidad de las dos mujeres, trae a colación el tema de los deseos y la fe ciega en su cumplimiento: «Abans creia que si un desitjava alguna cosa amb molta força es complia, tan sols desitjant-ho, desitjant-ho realment..., ho entén? [...] Si encara ho cregués no m'haurien deixat sortir del sanatori» (Cunillé, 2008a: 292). Ello trae a la memoria personajes como el hombre de *El aniversari*, que pedía un deseo cada vez que estallaban fuegos de artificio en el cielo, con la diferencia de que el automovilista de *Occisió* lleva hasta las últimas consecuencias este pulso entre deseo y realidad: «Llavors tot el que he desitjat mentre corria cap aquí es complirà? [...] No, no es complirà perquè si es complís aquell maleït sanatori estaria equivocat. Si aquest cérvol se salva jo hauria tingut sempre raó i m'hauria passat no sé quants anys tancat per a res... Ho entén? Així que doni'm l'escopeta» (Cunillé, 2008a: 296). Si no mata el ciervo, todos los años encerrado en el sanatorio no le habrán servido de nada: la supervivencia del ciervo significaría el triunfo de su deseo sobre la realidad, y eso es algo que no está dispuesto a aceptar después de haber pagado un precio tan alto por creer en ello: «O mato aquest cérvol o tots aquests anys no hauran servit per a res... És així de senzill... Ho pot entendre?» (Cunillé, 2008a: 297). Se libra una batalla, en

definitiva, entre deseo y realidad, entre locura y pragmatismo, entre estancamiento y acción, entre libertad y destino.

Ha pasado algo terrible —ha muerto un hombre, o, para ser más exactos, D ha matado a un hombre— pero todo queda en suspenso. El espectador desconoce el desenlace del suceso. Al parecer, las dos mujeres prosiguen sus vidas en libertad, sin que haya pena de prisión, de modo que se deduce que habrán alegado defensa propia o dado una versión alternativa y falsa. Como resultaría prosaico y carente de interés consignar las consecuencias legales del acto perpetrado, el final se deja en suspenso: ha habido un asesinato —señala Olivares (2005: 51) que la irrupción del personaje masculino, como si se tratara de un raro *deus ex machina*, introduce «disonantes elementos de teatro de género que desvirtúan la intensidad dramática de la situación anterior»— y las mujeres han tomado una serie de decisiones; han pasado de la espera al cambio, de la pasividad a la acción. En opinión de la crítica Begoña Barrena (2005a: 45), «Se trata de una obra sobre la inercia del ser humano y la necesidad de un acontecimiento trágico que nos haga reaccionar».

En *Occisió* predomina una atmósfera que realza, más que las acciones y los caracteres, la situación, que precisamente por las pocas expectativas que parece ofrecer a priori consigue transmitir un halo de misterio y abrir varias posibilidades que nunca quedan del todo invalidadas. La sobria y eficaz escenografía, que recrea una sala de café con suelo de madera y mesas sin sillas —donde ya no queda comida y el café también se acaba—, contribuye a la sensación de aislamiento y estancamiento, y la iluminación le otorga a este espacio una cierta dimensión trascendente, como si más que un bar de hotel ese lugar fuera una sala de espera, metáfora de un espacio mental y de una actitud vital que se prepara para una transición. El espacio sonoro se hace eco de la amenaza latente en cualquier parte, hasta en lo más remoto de la propia conciencia, y hace patente la intemperie existencial de estas dos mujeres. Y es que el aislamiento conlleva una mayor vulnerabilidad y exposición. Las dos mujeres se hallan en un final de etapa: una quiere vender el negocio familiar y la otra debe asumir su nueva vida como divorciada. Ambas se hallan en *stand by*, como la práctica totalidad de los personajes que pueblan el teatro de Lluïsa Cunillé, en un tránsito suspendido. Las mujeres, de distinta procedencia y formación, persiguen objetivos opuestos y están, pesar de ello, obligadas a tratarse a lo largo de una semana, en breves encuentros al atardecer que son reproducidos en tiempo real, sin elipsis temporales ni intermediarios, que al fin es una de las bazas que tiene el teatro; y es que

«frente a una realidad percibida en una continua aceleración, Cunillé propone la percepción del instante» (Puchades, 2005: 25). El automovilista es el detonante que hace estallar ese precario equilibrio creado entre ambas. La actriz Lina Lambert señala que el personaje que ella interpreta «es una mujer que “está en el lugar equivocado en el momento idóneo”, que la propietaria “está en el lugar idóneo en el momento equivocado”, y que el automovilista está en el “lugar equivocado y en el momento equivocado”» (citado por Fondevila, 2005: 54).

Es característica común de los personajes de Cunillé su voluntad de comunicarse, a pesar de todas las dificultades y de la distancia que pueda mediar entre ellos. Aquí la necesidad de comunicarse, de salir del caparazón, viene contrarrestada por la voluntad de protegerse; cada una de las dos mujeres se siente invadida por la otra y deben hallar un espacio de acuerdo, de no agresión. En este sentido, los personajes se valen del lenguaje como instrumento para dominar o someter al otro, y también como arma defensiva que los protege de las ansias de dominación ajenas. Sirven para ilustrar la estrategia comunicativa de las mujeres las palabras que Marcos Ordóñez (2003: 128) empleaba para hablar de *La venda* (1999): «lo que más le interesa a Cunillé es lo que estos tres personajes van a hacer y decir para conseguir sus objetivos y, todavía más sugestivo, sin que, a lo mejor, ni ellos mismos sepan que detrás de su “objetivo principal” se ocultan otros que van a descubrir (o no) en el transcurso de sus respectivas puestas en escena». Al final, como sabemos, sucede un suceso terrible que no hace evolucionar su relación pero sí las decisiones que ambas tomarán en sus respectivas vidas. El espectador debe completar el sentido, responder a las preguntas: quién es la víctima, cómo y por qué se produce la muerte. Tras la intrusión y amenaza que procede del exterior —recuérdese de nuevo el teatro de amenaza pinteriano—, los personajes se deciden a abrazar su destino: D seguirá regentando el negocio familiar —y preservando, por lo tanto, un medio de vida, el rural, en proceso de desaparición— y H volverá a su vida cotidiana como una mujer sin ataduras ni sentimiento de culpa por haberse quedado el coche de su ex marido. Como apunta Puchades (2005: 24), el final de las obras de Cunillé no se produce en el escenario, sino en el patio de butacas.

El espacio lúdico resulta fundamental en la puesta en escena de Lurdes Barba, directora que siempre sabe plasmar sobre el escenario la respiración del teatro de Cunillé; además de saber administrar con gran precisión el uso del silencio, de las pausas que el texto marca, Barba trabaja al detalle la proxémica: durante gran parte de la representación, las dos mujeres se mantienen a bastante distancia la una de la otra: a

menudo H está sentada y D permanece de pie, excepto cuando quiere convencer a la primera de que se vaya del hotel. En ocasiones D se mantiene por detrás de H, de modo que esta deba girarse para mirarla. Por otra parte, cuando el juego está de parte de H, esta mira a D de través, sin concederle una mirada directa a los ojos, sino casi objetualizándola. La postura corporal de D, a menudo de brazos cruzados, expresa cerrazón y poca receptividad; el modo como H hojeara el periódico, a toda velocidad y haciendo ruido, sin apenas pasear la vista por las páginas, hace patente la furia que se esfuerza por contener y el enojo. Hay un momento, en la escena tercera, en que ambas mujeres están a una gran distancia la una de la otra, por cuanto D ha avanzado hasta el primer término de la escena y la iluminación nos indica que están en mundos y planos mentales distintos. En cambio, el tercer personaje, A, se expresa con una urgencia y desesperación tales que en seguida hace temer por su estado mental. Este minimalismo interpretativo demanda de los actores un esfuerzo de contención, a fin de que aflore la verdad del personaje en sus actos cotidianos y solitarios, lejos de la mirada del otro; en este sentido señalaba la directora del espectáculo, Lurdes Barba, que Cunillé opta no por los grandes momentos dramáticos de los personajes sino por las situaciones cotidianas que realmente constituyen los momentos más verdaderos de los personajes: «Potser tu ets molt més veritable quan estàs sol i vas a encendre un cigarro i l'encenedor no se t'encén, que quan estàs explicant el gran drama de la teva vida» (VV. AA., 2005: 64).

6.1.8. *Conozca usted el mundo* (2005): tres extraños sin paraíso



Conozca usted el mundo. Foto: Jordi Pla

Conozca usted el mundo se estrenó el 28 de octubre de 2005 en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto, a cargo de la compañía Hongaresa de Teatre. Nos basamos, para la citación de fragmentos, en el texto publicado en 2010, en edición de Juana Escabias; en cuanto a la puesta en escena, nos referiremos

siempre al montaje que pudo verse en la Sala Cuarta Pared entre el 10 y el 27 de noviembre de 2005.

La acotación inicial, en la escena primera, nos sitúa en «Un hotel cercano a unas vías del tren» (Cunillé, 2010: 25). En una pequeña habitación se ilumina un tocadiscos en funcionamiento sobre una maleta cerrada: suena un disco de ópera con la voz de Maria Callas. En segundo término hay una cama donde reposa una mujer con gesto exhausto. A esta escenografía, que se va iluminando progresivamente, dejando ver cada vez más detalles de la habitación —el papel pintado de tonos cálidos en la pared del fondo, donde está la cabecera de la cama, una mesilla de noche con una lamparita y algunos objetos—, se le superpone una pantalla en que se proyectan el título de la obra y una vía de tren desde el punto de vista de quien se desplaza por ella. El ruido de un tren en marcha se superpone a la voz de Maria Callas. Desaparece la proyección y vemos que esta habitación, situada a la izquierda, solo es la tercera parte del escenario, y que hay dos habitaciones más. Se trata de compartimentos contiguos de un hotel de baja estofa. Llega la Ferroviaria con una maleta en una mano y una jaula en la otra y, al oír la música, pregunta si hay alguien. La Cantante, que se había quedado dormida, se disculpa y apaga la música. En ningún momento se presentan formalmente ni se preguntan el nombre; las cuestiones que abordan son prácticas y circunstanciales: «Las camas de este hotel son un poco duras, no sé si lo ha notado [...]. Hay tres mantas en el armario [...]. ¿En su habitación tampoco hay televisión? [...]. ¿Pero tiene al menos una ventana?» (Cunillé, 2010: 27-28). Se dan las buenas noches pero no se acuestan.

La recién llegada mira a su alrededor y repentinamente decide irse del hotel —coge con resolución la maleta y la jaula y se dispone a salir—, pero la Cantante, que adivina sus intenciones desde la habitación contigua, la detiene: «¿Sabe? Yo la primera noche que llegué al hotel tuve el impulso de irme y cambiarme a otro hotel. Pero al final no sé por qué me quedé [...]. Me alegro de que haya llegado usted hoy. Tiene una voz muy bonita» (Cunillé, 2010: 28). La Cantante le explica que está allí porque piensa hacer unas pruebas para el teatro lírico de la ciudad. La Ferroviaria improvisa que va a dar la vuelta al mundo y ha decidido empezar allí su viaje. Se desean buena suerte mutuamente.

La Ferroviaria abre su maleta y va sacando consecutivamente tres despertadores que deposita en sitios distintos de la minúscula habitación. Por su parte, la Cantante se toma tres pastillas seguidas, y luego se quita la peluca que lleva puesta y la peina un poco. Ambas se tienden en sus respectivas camas al mismo tiempo y enteramente vestidas de calle. Apagan la luz a la vez e inmediatamente después irrumpe el Especialista, vestido de vaquero del



Rosa López en *Conozca usted el mundo*.
Foto. Jordi Pla

oeste americano, y entra en la tercera habitación, la de la derecha. Sin quitarse el sombrero ni la cartuchera enciende el televisor y se oyen las voces de un programa de dibujos animados. El sonido de la televisión está muy alto y las dos mujeres encienden la luz de sus habitaciones al mismo tiempo. La Cantante y el Especialista discuten, y queda claro que no es la primera vez que sucede: «¿Acaso me quejo yo cuando pone todos esos discos rayados? [...] Mañana mismo pienso cambiarme de hotel [...]. Si no me he cambiado aún es porque creí que se largaba hoy» (Cunillé, 2010: 31). La Ferroviaria deja oír su voz conciliadora, y se interesa por el inquilino de al lado al oír que trabaja en el cine: «Sí... soy actor. De hecho soy el protagonista de la película que estoy rodando» (Cunillé, 2010: 32). No parece creíble que un actor de primer nivel se aloje en un hotel de semejantes características, y sabremos después que es el actor especialista encargado de sustituir al actor principal en escenas de acción y riesgo en una película que «empieza mal y acaba bien, como todas las del oeste» (Cunillé, 2010: 35). Tras discutir acerca de la idoneidad o del mérito de que una mujer sola dé la vuelta al mundo —el Especialista lo minimiza diciendo que «Hay cosas mucho más peligrosas que viajar solo, como son tirarse de un coche en marcha, subirse a una cornisa agrietada, o montar un caballo desbocado» (Cunillé, 2010: 33)—, se dan las buenas noches. El Especialista anuncia que no se irá todavía a dormir, porque quiere llamar a Monique, actriz belga y *partenaire* en la película. El Especialista descuelga el teléfono para llamar pero al final cuelga sin haber marcado el número. En la pantalla, un tren se acerca y pasa de largo.



Rosa López en *Conozca usted el mundo*.
Foto. Jordi Pla

En la transición entre escena y escena, se proyecta en la pantalla la imagen de unas vías de ferrocarril al tiempo que se oye el sonido de un tren, superpuesto a una música de piano. En la segunda escena hallamos a la Cantante en mitad de un escenario despojado, con un atril delante y la proyección de una ciudad detrás. Casi al final de la canción que interpreta la Cantante, aparece Maria Callas —interpretada por Victoria Enguídanos—, le echa unas

monedas y le previene que cantar en la calle no es bueno para la voz:

MARIA CALLAS.- ¿Sabe quién soy?

CANTANTE.- No.

MARIA CALLAS.- (*Se quita las gafas.*) ¿No me reconoce?

CANTANTE.- No.

MARIA CALLAS.- Soy Maria Callas.

CANTANTE.- ¿Maria Callas?

MARIA CALLAS.- Sí.

MARIA CALLAS canta un fragmento de ópera. Pausa.

CANTANTE.- (*Confundida.*) Eso no demuestra nada.

MARIA CALLAS.- Demuestra simplemente que soy Maria Callas en todo su esplendor...

CANTANTE.- Entonces es verdad lo que decían en el conservatorio...

MARIA CALLAS.- Qué decían en el conservatorio...

CANTANTE.- Que a todas las cantantes de ópera se les aparece una vez en su vida Maria Callas.

MARIA CALLAS.- No, a todas no. Solo a una parte.

CANTANTE.- ¿Solo a una parte? ¿A qué parte?

Pausa.

MARIA CALLAS.- ¿Puedo invitarte a un café? (Cunillé, 2010: 37).

Maria Callas le explica que el teatro lírico de la ciudad está cerrado a causa de las termitas, de modo que no habrá ninguna prueba. Asegura que lleva tiempo siguiéndola porque tiene algo que decirle: «Escucha, tienes una bonita voz para cantar en un coro, pero no lo suficiente para hacerlo como solista [...]. Es muy ingrato, lo sé, pero alguien tiene que hacerlo. Si te lo hubiera dicho otra, ¿la habrías creído? [...]. Yo también tomaba demasiadas pastillas para dormir [...]. A veces se me aparecía Renata Tebaldi y otras Arturo Toscanini» (Cunillé, 2010: 39). La Cantante no quiere volver a

casa con su marido ni arrancar las malas hierbas de su jardín. Está harta de que todos le digan que es una locura cantar en la calle, pero piensa que si no cantara en la calle nadie la escucharía. Le pide a Maria Callas que se la lleve con ella:

CANTANTE.- Lléveme con usted entonces.

MARIA CALLAS.- No puede ser.

CANTANTE.- Pues yo tampoco pienso cantar en ningún coro ni volveré a casa, ni arrancaré las malas hierbas de mi jardín.

MARIA CALLAS.- Tienes un marido que te quiere, ¿qué más quieres?

CANTANTE.- ¿Por qué insiste en hablar de mi marido?

MARIA CALLAS.- Quizá porque a mí nunca me fue bien con los míos (Cunillé, 2010: 41).

La Cantante se niega a instalarse a vivir en la mediocridad e implora una oportunidad para ver cumplidos sus sueños. Ante su insistencia, Maria Callas la emplaza mañana allí a esa misma hora: «Tendrás tu oportunidad [...]. Procura ser puntual [...]. Prepara algo para mañana [...]. Lo que quieras y en cuanto llegues lo cantas» (Cunillé, 2010: 41-42). Maria Callas, tras las repetidas súplicas de la Cantante, le da su palabra de que comparecerá al día siguiente, aunque de incógnito, para asistir a una audición secreta ante el director de un teatro lírico muy importante.

Recordemos que en *Barcelona, mapa d'ombres* la figura de la soprano Maria Callas —como cantante admirada y como figura histórica— constituía un *leitmotiv* 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. Pues bien, en *Conozca usted el mundo* Maria Callas aparece como un personaje más, proyección mental o alucinación de la Cantante, que



Victoria Enguídanos como Maria Callas en *Conozca usted el mundo*.
Foto: Jordi Pla

necesita de estos trucos de desdoblamiento para decirse la verdad. Veremos, además, que en *La cantant calba al Mc Donald's* (2007) hay un personaje parecido a este de *Conozca usted el mundo*: una Cantante calva que tiene delirios de grandeza, cambia cada dos por tres de peluca en el baño de un Mc Donald's, y acaba siendo confundida con una terrorista.

En la transición de la segunda a la tercera escena se proyectan en pantalla breves secuencias de dibujos animados, y la tercera escena nos sitúa de nuevo en el espacio del hotel. La Ferroviaria, con el televisor encendido y sin apenas volumen, está

escribiendo una carta de dimisión al director de la compañía de trenes: «Por la presente le comunico mi dimisión irrevocable no sin antes advertirle de las graves deficiencias que presentan nuestros sistemas de seguridad actuales» (Cunillé, 2010: 44). En el suelo y sobre la cama hay unas cuantas cartas arrugadas. Suenan los tres despertadores a la vez y ella los apaga.



Paco Zarzoso en *Conozca usted el mundo*.
Foto: Jordi Pla

Entretanto se ilumina la habitación del Especialista, que acaba de llegar, disfrazado de vaquero como en la primera escena; trata de llamar por teléfono sin éxito y luego, acaso para descargar la frustración de que no haya línea y de que le haya desaparecido el televisor, desenfunda la pistola y dispara al aire. Está de mal humor y se queja de la habitación y de su película; todo le parece un asco:

FERROVIARIA.- ¿Cómo se titula la película?

ESPECIALISTA.- *La frontera de la muerte*. Es un asco de título.

FERROVIARIA.- No está tan mal.

ESPECIALISTA.- Yo con ese título no iría a verla, desde luego.

FERROVIARIA.- ¿Y cuál es su papel?

ESPECIALISTA.- El protagonista, ya se lo dije (Cunillé, 2010: 46).

Se oye un tren antiguo que hace un gran estruendo y ella describe perfectamente el modelo: «Un viejo tren de siete vagones tirado por una locomotora francesa modelo Atlantic [...]. De vez en cuando hacen circular estos viejos trenes por vías secundarias para que no se oxiden, y de paso los viajeros puedan abrir las ventanillas y agitar sus pañuelos al viento como antaño» (Cunillé, 2010: 47). No revela su verdadera ocupación de Ferroviaria sino que, para justificar sus conocimientos, explica que su padre era guardagujas. Asegura que persiste en su idea de dar la vuelta al mundo, y que esa misma tarde se ha comprado un atlas y un paraguas. El Especialista le da un consejo intempestivo: «Si alguna vez está en peligro, tírese al suelo y hágase la muerta [...]. Es la única manera de que te dejen en paz en todas partes» (Cunillé, 2010: 48).

Llega la Cantante haciendo gorgoritos, da unos pasos de claqué en su habitación y lanza la peluca sobre la cama. Anuncia que ha hecho una prueba excelente y está segura de que la llamarán mañana: «Presiento que mi debut operístico está muy cercano y que todos mis sueños se cumplirán» (Cunillé, 2010: 49). Está de un buen

humor imparable: la vida le parece bella y aconseja a la Ferroviaria que salga al encuentro del mundo y sea feliz; esta actitud choca frontalmente con la irritación del Especialista. La Ferroviaria, conciliadora, le pregunta al actor por su rodaje; al parecer solo han podido rodar una escena, por culpa de la lluvia. Como los tres hablan a través de los tabiques —invisibles en escena— del hotel, mienten acerca de su aspecto físico: el Especialista dice ser rubio, alto y delgado, y tener veinticinco años; también la Ferroviaria se quita unos cuantos años y dice ser pelirroja y tener un cuello de cisne; la Cantante, por su parte, se describe como morena azabache, el pelo largo y los ojos muy grandes y oscuros—«Todo el mundo dice que soy igualita a Maria Callas» (Cunillé, 2010: 51)—, y anuncia su inminente debut en la Scala de Milán. Más que mentirles a ellos, se miente a sí misma. El diálogo en esta escena tiene momentos de auténtico teatro del absurdo:

FERROVIARIA.- Perdonen, ¿pero ustedes no tienen frío?

CANTANTE.- Si quiere puedo prestarle un guante.

ESPECIALISTA.- Yo solo puedo prestarle un calcetín sucio.

FERROVIARIA.- No, gracias. No se molesten.

CANTANTE.- ¿Seguro que tiene la ventana bien cerrada?

FERROVIARIA.- Desde que he llegado ni siquiera he abierto la ventana.

CANTANTE.- Pero al menos habrá descornado las cortinas.

FERROVIARIA.- (*Sin mirar por la ventana.*) Para qué, desde mi ventana solo se ve otra ventana cerrada y una tubería de desagüe.

CANTANTE.- (*Sin mirar por la ventana.*) Por la mía se ve una chimenea y un pararrayos.

FERROVIARIA.- ¿Y por la suya?

ESPECIALISTA.- (*Sin mirar por la ventana.*) Una pelota deshinchada y un gato muerto sobre un tejado.

CANTANTE.- ¿Cómo sabe que el gato está muerto?

ESPECIALISTA.- Porque hace días que tiene la cola en el mismo sitio (Cunillé, 2010: 53).

La Cantante propone que se reúnan los tres —no se han visto nunca— en su habitación para escuchar música y bailar, pero los otros dos huéspedes buscan excusas y posponen el encuentro. Se dan las buenas noches y se quedan inmóviles unos segundos. El Especialista comprueba que no hay línea en el teléfono; la Cantante se toma otra pastilla, y la Ferroviaria saca otro reloj despertador de la maleta y lo pone en hora.

En la transición hacia la cuarta escena, se proyecta sobre la pantalla una imagen del desierto y un cielo nublado; se trata de localizaciones para la película en la que trabaja el Especialista. Este aparece tirando de una cuerda y desde la extraescena se

oye el relincho de un caballo que se niega a avanzar: «¿Se puede saber qué te pasa hoy? ¿No te han dado de comer o qué? [...] Qué fastidio y qué asco de película... (Pausa.) ¿Vienes o no? (Pausa.) ¿Qué asco de caballo!» (Cunillé, 2010: 55). Llega una Extra de cine, vestida de india y cuyo cometido en la película es fingir que se muere:

ESPECIALISTA.- Es mi trabajo. Soy el especialista de esta película. Hoy me toca montarlo a pleno galope, ponerme de pie sobre él, dar un salto mortal hacia delante, otro hacia atrás y volver a caer de pie sobre el caballo.

EXTRA DE CINE.- ¿No es muy peligroso?

ESPECIALISTA.- Lo he hecho infinidad de veces. Es pura rutina.

EXTRA DE CINE.- Yo es la primera vez que hago de extra en una película y estoy muy ilusionada [...].

ESPECIALISTA.- Estoy harto de arriesgar mi vida por los demás y que nadie me lo agradezca jamás.

EXTRA DE CINE.- Yo estoy harta de que nadie me tome en serio.

ESPECIALISTA.- ¿Y para qué quiere que la tomen en serio?

EXTRA DE CINE.- Es que mi vida hasta ahora no ha tenido ni rumbo ni sentido.

ESPECIALISTA.- ¿Y cree que haciendo de india lo arreglará?

EXTRA DE CINE.- A partir de ahora quiero hacer bien las cosas. ¿A qué lado cree que debería caerme muerta cuando me disparen?

ESPECIALISTA.- ¿No se lo ha dicho el director?

EXTRA DE CINE.- No.

ESPECIALISTA.- Qué asco de director.

ESPECIALISTA.- ¿Debería caerme hacia delante?

EXTRA DE CINE.- Eso depende desde dónde le disparen. No crea que es tan fácil morir con naturalidad (Cunillé, 2010: 58).

La ironía trágica que hay en este disparatado diálogo se verá en breve. Tras pedirle a la Extra de cine que le traduzca al francés un mensaje para Monique, el Especialista consiente en ayudar a la figurante a fingir que muere bien. Ella sale de escena para ensayar la caída pero no quiere practicar sola y le pide al Especialista que le dispare para que se haga mejor a la idea. El Especialista saca una de sus pistolas y dispara en dirección a la Extra de cine que sigue fuera de escena pero cuya proyección aparece en pantalla. De este modo el Especialista apunta en dirección a la imagen proyectada, como si fuera la extraescena contigua, y se muestra el modo cómo la Extra cae herida al suelo. El Especialista no sabía que la pistola estaba cargada con balas de verdad; alguien tuvo que haberla cargado a



Conozca usted el mundo. Foto: Jordi Pla

escondidas. En la mente del espectador se apunta la sospecha de que haya sido la misma Extra quien cargó la pistola para «hacer bien las cosas» tras una vida sin rumbo ni sentido. Tal vez ahora —debió de haber pensado— la tomarán en serio. Es una escena de humor negro: la trágica situación de la Extra está tratada con tanto distanciamiento que produce comicidad pero deja, con todo, un poso amargo.

En la escena quinta el espacio vuelve a ser el del hotel. En la habitación de la izquierda suena el teléfono, por encima de un disco rayado de Maria Callas. La Cantante habla con su marido y le dice la verdad, que la prueba no fue bien, y que volverá a casa más adelante: «Hay un par de pruebas en dos teatros y quiero ir allí antes de que los invadan las termitas. (*Pausa.*) Sí, ya te llamaré cada día, y tú no te olvides de arrancar de vez en cuando las malas hierbas del jardín» (Cunillé, 2010: 62). Cuando cuelga el teléfono, ella canta y el periquito, desde la habitación del lado, le responde; ello ocurre varias veces, de modo que se establece una suerte de diálogo musical. El Especialista, que acaba de entrar en su habitación, la manda callar con un humor de perros; explica que ha habido un accidente en su trabajo, una bala perdida: «Ha sido una extra. Por suerte estaba yo cerca y he impedido que se desangrara» (Cunillé, 2010: 63); así, la versión que da del accidente laboral no solo lo exculpa sino que lo convierte en un héroe. Entra la Ferroviaria en su habitación y hace el equipaje; como no la ha oído entrar, la Cantante cree que es el Especialista quien está haciendo las maletas. Este, talmente un personaje de Ionesco, afirma, sentado en la cama sin moverse, que está recogiendo los bártulos; su rodaje termina al día siguiente y tiene otros dos proyectos —dos secuelas de la película que ha estado filmando esos días—, uno en Estambul y el otro en Casablanca. La Ferroviaria se ha comprado una guía que se llama *Conozca usted el mundo* —de ahí el título de la pieza— y que contiene curiosidades y anécdotas con el común denominador de la obsesión cuantitativa; así, indica el número de pasos que hay que dar para subir al Kilimanjaro, las brazadas que son necesarias para cruzar el Nilo, o la cantidad de adoquines que hay en Casablanca²⁹. La Cantante, que al parecer está reduciendo el alcance de sus sueños, quiere comprarle el periquito a la Ferroviaria, pero ella está dispuesta a dárselo a su hermana y no piensa venderlo:

²⁹ Ello nos recuerda la medición del mundo que obsesionaba al inmigrante de *Aquel aire infinito*: «Viajé midiendo el país entero. Y eso no es nada, todo el planeta está medido palmo a palmo [...], como si la dificultad nunca hubiera estado en las largas distancias ni en los grandes accidentes sino en la falta de una unidad de medición» (Cunillé, 2009: 18).

CANTANTE.- ¿Cómo se llama?

FERROVIARIA.- ¿El periquito?

CANTANTE.- Sí.

FERROVIARIA.- «Nunca más».

CANTANTE.- ¿«Nunca más»?

ESPECIALISTA.- Parece el nombre de un cuervo (Cunillé, 2010: 69).

El nombre del periquito resulta cómico por la inevitable asociación con el poema narrativo «El cuervo» («The Raven», 1845) de Edgar Allan Poe, y de ahí la broma del especialista. No deja de ser sintomático que la Cantante sintonice mejor con un periquito que con las personas. Los otros dos inquilinos del hotel son igualmente cenizos en cuanto a sus sueños; así, la Ferroviaria afirma que no suele soñar mucho y tampoco se hace muchas ilusiones: «Mi madre que era revisora de tren decía que es mejor viajar en tercera con billete que hacerlo sin billete en primera» (Cunillé, 2010: 70). La metáfora resulta prosaica y descorazonadora. La Ferroviaria le pide al Especialista que le deje un autógrafo bajo la puerta antes de irse. La Cantante, poniéndose la peluca, les propone de nuevo celebrar su última noche juntos, a fin de desearse suerte mutuamente, pero los otros dos declinan de nuevo la invitación pretextando cansancio y ocupaciones varias. Así pues, se desean escueta y fríamente buen viaje y se hace el silencio. La Cantante abre un frasco de pastillas, la Ferroviaria sale con la maleta y la jaula, y el Especialista llama por teléfono a Monique y toca un fragmento de la sonata *Claro de Luna* (Opus 27/2, *Mondscheinsonate*, 1802) de Ludwig van Beethoven con una viola que saca de debajo de la cama. También el Mago de *Il·lusionistes* —interpretado por el mismo actor, Paco Zarzoso— sacaba una viola y tocaba, en aquel caso, *La Marsellesa*, a modo de cierre del espectáculo.

En la sexta y última escena es de día y la Ferroviaria está sentada en un banco de estación, con la maleta y la jaula a los pies. Increpa a alguien en la extraescena que cruza las vías, y lo exhorta a que utilice el paso subterráneo. Aparece la Jefa de estación, su hermana, y se sienta a su lado. La Ferroviaria le recrimina que la campana de la estación no suene —le falta el badajo— y que el reloj no tenga agujas. En la estación solo está previsto que pare un expreso a medianoche, y eso los días impares. A su hermana le cuenta la verdad sobre un atropello que cometió y que la atormenta —y, al parecer, también a su periquito, que ya no quiere viajar con ella—, y la verdad sobre su futuro inminente: no se va a dar la vuelta al mundo sino a trabajar en una ruta de cercanías Zúrich-Berna: «Como ahora voy tan despacio no quieren darme uno de largo recorrido [...]. De niñas fuimos felices, ¿verdad? Tú aquí en la estación con

papá, y yo recorriendo Europa en los trenes nocturnos con mamá [...]. Podrías animarme un poco, decirme al menos que el atropello no fue culpa mía» (Cunillé, 2010: 74). Asegura haberse enamorado de un actor de cine demasiado joven para ella, y le muestra el autógrafo a su hermana; esta, en un registro propio de una novela romántica, dice que oye cómo le late el corazón: «No es mi corazón, son los despertadores que llevo en la maleta» (Cunillé, 2010: 76). La Ferroviaria le regala a la Jefa de estación la guía *Conozca usted el mundo*. Vemos en el siguiente diálogo cómo las dos hermanas reproducen en cierta medida el par de hermanas de *Il·lusionistes* —la Faquir y la Escapista— y también otros pares recurrentes de mujeres que aparecen en muchas obras de Cunillé —siendo acaso la más evidente *Viajeras*, escrita con Paco Zarzoso—:

JEFA DE ESTACIÓN.- «Conozca usted el mundo».

FERROVIARIA.- ¿Ya la tienes?

JEFA DE ESTACIÓN.- No. Esta no la tengo.

FERROVIARIA.- Es para recorrer el mundo entero.

JEFA DE ESTACIÓN.- (*Hojeándolo.*) Sí, ya veo.

FERROVIARIA.- ¿No te gusta?

JEFA DE ESTACIÓN.- Hay pocos mapas.

FERROVIARIA.- Pero hay muchas fotos.

JEFA DE ESTACIÓN.- Me gustan las guías con mapas, ya lo sabes.

FERROVIARIA.- Para qué quieres los mapas si nunca vas a ninguna parte.

JEFA DE ESTACIÓN.- Con los mapas me imagino mejor los lugares.

FERROVIARIA.- ¿Quieres que la devuelva?

JEFA DE ESTACIÓN.- No, pienso leerla toda. Gracias.

FERROVIARIA.- Quizá si tú hubieras viajado con mamá y yo me hubiera quedado aquí con papá todo sería distinto (Cunillé, 2010: 77).

Tras una conversación muy faltada de emoción, las hermanas se despiden y la Ferroviaria le pide una última cosa: que anuncie por megafonía que el Transiberiano se detendrá en la estación: «Siempre me hizo ilusión conducir el Transiberiano. Es un capricho» (Cunillé, 2010: 80). Sale la Jefa de estación con la jaula en la mano y poco después se oye el anuncio por megafonía. Aparece la Cantante con una maleta y sin la peluca puesta, y se sienta en el banco; las dos mujeres no se reconocen. A partir de este momento la escena se irá oscureciendo lentamente hasta que sea de noche. La Cantante le pregunta por la hora de salida del último tren y ambas se quejan del frío que hace. Se produce un diálogo parecido al primero que tuvieron en el hotel, cuando comentaban la precariedad del establecimiento: «En el vestíbulo aún hace más frío que aquí [...]. Y no hay luz [...]. ¿Y un kiosco para comprar un periódico?» (Cunillé,

2010: 821). La Cantante oye al periquito, que está junto a la ventana de la estación — ahora pertenece a la Jefa de estación— y es casi como si lo reconociera; después se levanta y da unos pasos para mirar una acacia arábica que ha crecido en medio de las vías: «Qué extraño... ¿Sabe que en el lenguaje de las flores significa amor platónico?» (Cunillé, 2010: 82). Para justificar este súbito interés por la planta, la Cantante explica que la jardinería es una de sus mayores aficiones; otra es el claqué. Da algunos pasos de claqué y anima a la Ferroviaria a probarlo también, para ver si se le pasa el frío. Mientras están las dos bailando entra el Especialista, ya sin disfraz de vaquero pero tirando de la cuerda del caballo y con una maleta en la mano, y las confunde con bailarinas de alguna compañía musical: «Por mí ya pueden seguir ensayando» (Cunillé, 2010: 83). El Especialista mira al cielo y entonces las dos mujeres dirigen la vista al mismo punto:

FERROVIARIA.- ¿Conoce las constelaciones?

ESPECIALISTA.- No.

FERROVIARIA. ¿No es aficionado a la astronomía?

ESPECIALISTA.- No.

FERROVIARIA.- ¿No tiene ninguna afición?

ESPECIALISTA.- El tiro al plato.

FERROVIARIA.- ¿El tiro al plato?

CANTANTE.- ¿Han visto? Hay un incendio en la ciudad...

FERROVIARIA.- Sí, vaya humareda.

Pausa.

ESPECIALISTA.- Es bonito el fuego de noche.

CANTANTE.- Perdona, ¿es usted jinete profesional?

ESPECIALISTA.- No...

CANTANTE.- Como va con el caballo...

ESPECIALISTA.- Es para no viajar solo (Cunillé, 2010: 84).

Se insiste en las aficiones de los tres: una baila claqué y se distrae con la jardinería; la otra hace barcos de papel, y el tercero disfruta con el tiro al plato. No hablan de sus verdaderas profesiones, como si no tuvieran fuerzas para decir la verdad. Pero tampoco mienten; solo han mentido en el hotel, resguardados de la mirada del otro por los tabiques de las habitaciones, inmersos en una situación comunicativa que avalaba el disfraz y la capacidad fabuladora. La dinámica de fingimientos encadenados creada entre ellos en el hotel vino dada por la condición de anonimato total de los interlocutores, y por la consiguiente impunidad en la fabulación de personalidades impostadas y vidas paralelas. Esta es la forma que adopta el impulso lúdico en esta

pieza; aquí los personajes no echan partidas de cartas ni juegan a las adivinanzas o a las palabras encadenadas, pero su modo de relacionarse está concebido como un juego de roles —por otra parte característico de la posmodernidad y el enmascaramiento en la red de Internet— o una fiesta de disfraces. Pero si en el hotel jugaban a ser lo que son y lo que no son, y en el trasiego confundían realidad y fantasía, cuando se hallan a cara descubierta, en la intemperie de una estación casi abandonada, son honestos y hablan de sus pequeñas aficiones, sin darse caba ni importancia, pero también sin exteriorizar sus frustraciones ni explicitar sus carencias. En el modo como bailan y expresan sus preferencias aflora una parte infantil y desacomplejada, que avala la situación entre perfectos desconocidos que jamás han de volverse a ver. Por otra parte, la noción de juego tiene un alcance metatetral que atañe a la construcción de la pieza; en este sentido señala Xavier Puchades (2005: 25) que «Cada obra es un juego en el que se mantienen algunas reglas o leyes de las anteriores pero siempre proponiendo otras nuevas».

Los tres personajes quieren coger el tren e ir hasta el final de todo, aunque viajarán en clases distintas: el Especialista en tercera, para estar más cerca del caballo; la Cantante en primera, para estar sola, y la Ferroviaria en segunda, para estar cerca del bar. Se oye un tren que se acerca y se desean buen viaje, pero el tren no se detiene y poco después se oye una voz por megafonía que anuncia un tren sin parada. El Especialista, enojado, exclama «¡Qué asco de trenes!» (Cunillé, 2010: 85) y tanto la Ferroviaria como la Cantante miran al hombre con perplejidad. Así termina la obra, con el tácito reconocimiento de su vecino de hotel y la perpleja constatación de las mentiras que el Especialista ha urdido en torno a su identidad —para empezar, en relación con su aspecto físico—; ello repercute también sobre sí mismas y sus falaces construcciones identitarias. Acaso la perplejidad con que lo miran contenga asimismo una mirada hacia dentro, hacia la incomprensibilidad y la vergüenza por la propia conducta.

En este final se explicita que no hay coincidencia entre el tiempo del anuncio y el del paso efectivo del tren; ello guarda un significativo paralelismo con los dos tiempos que suele confrontar Lluïsa Cunillé: el cronológico y el psicológico: es como si los personajes llegaran tarde a todo, tanto que los trenes ya ni siquiera se detienen o, peor aún, son anunciados después de haber pasado. El tiempo tiene en esta pieza una importancia fundamental: los días se suceden, el reloj avanza, pero los personajes

siguen sin alcanzar sus metas. En palabras de Juana Escabias (2012: 80), «Su pánico al fracaso ralentiza y desboca al unísono su percepción del tiempo. El miedo a perder les hace no actuar para no llegar antes a la decepción».

Esta obra presenta diversidad espacial. El hotel, ejemplo claro de no lugar, aparece en las escenas impares —primera, tercera y quinta—, y acaba siendo ocupado por los tres personajes; este hotel —situado además junto a una estación de tren, que está en relación metafórica con la actitud de unos personajes «a la espera de encontrar un nuevo rumbo y sentido a su existencia» (Escabias, 2010: 16)— es el lugar donde coinciden tres personajes desconocidos y la dificultad de comunicarse. A pesar de que los tres se quejan del hotel, del que solo ven los inconvenientes, ninguno lo abandona el primer día sino que, paradójicamente, se resisten a dejarlo. Señala Escabias (2010: 16) que, en particular a las dos mujeres, «Algo las ancla a esa insatisfacción espacial, como las encadena a la desazón que les produce la vida» (Escabias, 2010: 16). Los espacios de las escenas pares son exteriores y están relacionados con uno solo de los tres personajes principales, que interacciona con un secundario, y le muestra una parte de su verdad. Son las escenas de la revelación, de la mostración de la intimidad; aquellas que, por contraste, iluminan facetas, sentimientos o motivaciones que a menudo los personajes ocultan o mixtifican. En la segunda escena, el espacio es la calle de una gran ciudad donde la Cantante conversa con Maria Callas, que no es sino una proyección de su mente; en la cuarta escena, el espacio es un desierto —de mentira— donde el Especialista ensaya para el rodaje de la película y le confiesa a una Extra la verdadera naturaleza de su relación con Monique y lo malogrado que se siente en su trabajo; en la sexta escena, el espacio, también exterior, es una estación de tren donde trabaja la hermana de la Ferroviaria. En esta última escena acaban encontrándose los tres personajes principales pero no se reconocen.

El Especialista, la Cantante y la Ferroviaria pertenecen a una estirpe de personajes cunillescos que están, en palabras de Puchades (2005: 27), «en un limbo (no “en el limbo”) donde esperan la redención o donde han muerto antes de tener uso de razón». La actriz Lola López habla del modo como Cunillé siempre acaba salvando a sus personajes, que sufren en un mundo hostil pero tienen el impulso de seguir adelante: «La Lluïsa Cunillé no deixa els seus personatges sense portes per sortir. Els dóna l'impuls de jugar si volen, o si més no, instal·la la curiositat per conèixer el joc» (VV. AA., 2005: 63).

Los tres comparten desesperanza, inseguridad y miedo; solitarios y desvalidos, pierden sus fuerzas soñando imposibles cambios de rumbo y fantasías de autorrealización. Incluso los personajes secundarios participan de esta cualidad: así, Maria Callas, aunque constituye una proyección, alucinación o fantasía de la Cantante, es un personaje construido sobre un personaje real con una biografía tortuosa; la Extra de la escena cuarta dice explícitamente estar falta de rumbo: su intento de suicidio — lo hacen pasar por accidente pero todo apunta a que la Extra cargó la pistola para que la mataran—, que constituía un contrapunto trágico y agorero a la actitud pasiva, resignada y autocomplaciente de los tres vecinos de hotel, acaba en fracaso, dado que solo ha resultado herida y saldrá pronto del hospital; la Jefa de estación es un personaje sedentario que viaja a través de la lectura de guías de viaje y sus mapas, y parece tan poco satisfecha como los demás con su destino. Los personajes secundarios devienen oportunos receptores para los tres protagonistas, a los que permiten desvelar algunos aspectos ocultos o silenciados de su personalidad —quitarse la máscara por unos instantes—, pero están también al borde del abismo. Con todo, ni unos ni otros abandonan la partida, todos ellos asumen su vida tal como es y, a pesar de tentaciones pasajeras de autoengaño, capitulación y hasta suicidio, siguen su camino. Bailan claqué, cantan, toman pastillas, acumulan despertadores, ven dibujos animados, etc. Por un lado se aferran a lo malo conocido, es decir, tienen miedo a cambiar; por otro lado, disponen de la valentía necesaria para afrontar su destino. Hay demasiada distancia para la tragedia pero no para la ternura. El espectador se siente interpelado y espejado por estos personajes; reconoce como propia la distancia entre lo que son, lo que dicen ser y lo que desean ser.

Este tren que parte a medianoche, y del cual los personajes no querrían apearse hasta el final, tiene ciertas similitudes con el mar que se evocaba en la última escena de *El aniversario*: un final de trayecto o de partida, un destino definitivo. Pero de nuevo todo queda suspendido porque el tren no se detiene. Acaso los tres personajes, inconscientemente, se dirigieron a una estación donde los trenes no efectúan parada: esa estación deviene metáfora de su vida, en la que están atrapados sin la opción de subirse a un tren, sin la opción siquiera del descarrilamiento. Anclados en una espera sin final. Señala Escabias (2010: 15) que «En la forma de esa espera, en ese aguardar lo deseado sin atreverse no ya a exteriorizarlo sino ni tan siquiera a anhelarlo [...] radica su conflicto. El tiempo pasa, aunque de forma férrea se niega ese hecho y su importancia para no anticipar la desilusión».

Ninguno de los tres personajes es capaz de salir de su mundo cerrado de referencias, de su registro, de su enrarecido universo. La Ferroviaria todo lo interpreta a partir del mundo del ferrocarril: así, por ejemplo, quiere saber si en el *western* donde trabaja el Especialista sale algún tren; cuando está en la estación, repite varias veces que no crucen las vías, sin duda traumatizada por un atropello que cometió en el pasado; en un momento dado, le dice a su hermana que lo único que sabe hacer es conducir trenes. No deja de ser irónico que se vaya a vivir a Suiza, lugar de la relojería por excelencia; es notoria su obsesión con el tiempo —véanse los tres despertadores que acarrea a todas partes—. El Especialista, que está decepcionado por su devaluación profesional, profiere continuas quejas sobre el funcionamiento de las infraestructuras y el trato que la ciudad dispensa a sus habitantes, incluso a los animales. Si la Ferroviaria miente en relación con su disposición inmediata a dar la vuelta al mundo, el Especialista lo hace en relación a su trabajo y su relación con Monique, y la Cantante a propósito de sus dotes para el canto y sus progresos como solista de ópera. Esta última le da un consejo al Especialista que muy bien podría resultar válido para los tres: «Yo de usted tomaría de una vez las riendas de mi vida en lugar de ser tan veleta» (Cunillé, 2010: 31). Más adelante, en la escena cuarta, proyecta su propia frustración en el consejo que le da al Especialista, a quien jamás ha visto:

CANTANTE.- Debería procurar que no le encasillen en el mismo papel.

ESPECIALISTA.- ¿Y me lo dice usted que siempre canta lo mismo y se pasa el día oyendo los mismos discos rayados? (Cunillé, 2010: 64).

En el dossier de prensa elaborado por la compañía Hongaresa de Teatre se habla de *Conozca usted el mundo* como comedia crepuscular que mezcla dos mundos tan dispares como el de la ópera y el del *western*: «transcurre en una ciudad rodeada por un desierto en el que se está rodando un *spaghetti western* llamado *La frontera de la muerte* y donde el Gran Teatro de la Ópera está cerrado por culpa de las termitas»³⁰. El espacio sonoro trabajado como extraescena es una constante en las obras de Lluïsa Cunillé; aquí se oye en repetidas ocasiones la voz de Maria Callas —en los discos rayados que escucha la Cantante—, como modo de tematizar el mundo de la ópera. Las proyecciones en pantalla constituyen una novedad, sin duda propiciada por el hecho de poner en escena a un personaje que es actor y situar una de las escenas en un

³⁰ El dossier de la obra puede consultarse en la página web de la compañía Hongaresa de Teatre: <http://www.hongaresa.es/conozca.php>.

rodaje cinematográfico; también los dibujos animados se proyectan unos instantes en pantalla para hablar de la televisión —que mira primero el Especialista y después la Ferroviaria— en lenguaje audiovisual. Se trata de una reflexión metalingüística que procede de la puesta en escena, esto es, de la dirección del espectáculo.

La obra evidencia también la voluntad de diálogo intertextual con otras piezas de la autora. No solo aparecen trenes, relojes despertadores, una peluca, etc., sino que además en la estación la Ferroviaria se refiere al Transiberiano como aquel tren que hace soñar —«Siempre me hizo ilusión conducir el Transiberiano» (Cunillé, 2010: 80)—; recordemos que también en *Barcelona, mapa d'ombres* el Transiberiano era el lugar de los sueños, y el hecho de quedarse en la estación constituía una renuncia: «¿Por qué me llevabas a la Estación de Francia si no? ¿Solo para ver partir a los demás? ¿O quizá jugabas a ser una nueva Anna Karénina? [...] Deberíamos irnos los dos a Rusia, coger el Transiberiano y viajar hasta San Petesburgo, por ejemplo» (Cunillé, 2007: 67). La referencia a Suiza como destino de la Ferroviaria hace pensar en el título *Berna* (1994). La viola con que el Especialista toca la sonata *Claro de Luna* de Beethoven aparece también en *Il-lusionistes*, cuando el Mago toca *La Marsellesa*. También la Cantante con delirios de grandeza tiene similitudes con un personaje de una obra posterior, que analizaremos a continuación, *La cantant calba al Mc Donald's* (2006), libremente inspirada en la pieza de Eugène Ionesco y donde aparece una misteriosa Cantante calva a la espera a un representante que nunca llega, e identificada al final —erróneamente o no— como terrorista.

6.1.9. *La cantant calba al Mc Donald's* (2006): la sociedad ionesquizada

En *La cantant calba al McDonald's*, estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 12 de diciembre de 2006 —estuvo en cartel hasta el 14 de enero de 2007—, Cunillé toma personajes y fragmentos textuales de la pieza de Eugène Ionesco, *La cantante calva* (*La cantatrice chauve*, 1950), a fin de construir un texto genuino y original. La pieza de Cunillé fue representada en el Teatre Lliure después de la pieza de Ionesco, ambas dirigidas por Joan Ollé e interpretadas por el mismo elenco de actores. Seguimos aquí la versión original catalana, publicada en 2006 por el Teatre Lliure³¹.

³¹ Puede leerse la traducción castellana en línea: <http://www.dramavirtual.com/2013/10/la-cantante-calva-en-el-mcdonalds-de.html?q=cunill%C3%A9>.



Cartel de *La cantant calba & La cantant calba al Mc Donald's*

La mayor parte de la crítica celebró este singular programa doble que yuxtaponía un texto ya clásico del teatro del absurdo y otro de la autora más prolífica y destacada del panorama teatral catalán.

Dice Albert Camus en *El mito de Sísifo* que el fundamento de lo absurdo es el hecho de hallarse espíritu y mundo apuntalados el uno por el otro y sin poder abrazarse (Camus, 2004: 57). Eugène Ionesco, en su primera obra, *La cantante calva*, texto pionero de la actual tradición escénica de vanguardia, deja al descubierto lo insoportable y lo trágico de la condición humana en un mundo ininteligible que exige del hombre

insensatas acciones cotidianas. Señala George E. Wellwarth, en su ensayo *Teatro de la protesta y la paradoja*, que los dramas de Ionesco «están llenos de sentidos posibles, pero vacíos de soluciones y de finalidades polémicas específicas. Ionesco no adopta ningún punto de vista porque cree que todos los puntos de vista son inútiles» (Wellwarth, 1974: 73). Ionesco invalida cualquier razonamiento como método de análisis de la realidad: al hombre no le es dado comprender el mundo en el que vive, ni su propia función en él, y se le antoja vacío.

En *La cantante calva* de Ionesco, dos matrimonios ingleses, los Smith y los Martin se reúnen para cenar en un salón inglés y, en lo que quiere ser una parodia de una conversación de sobremesa inglesa, intercambian una serie de despropósitos que no hacen sino deconstruir los personajes y las situaciones y poner en evidencia el absurdo que rige las relaciones y comportamientos humanos. Tal como explica Wellwarth (1974: 77), el contexto inglés del drama es incidental: Ionesco estaba estudiando el idioma en esa época y le llamó la atención el método Assimil, con sus pintorescas expresiones, al punto de inspirarse en él para escribir la obra; el uso abusivo e innecesario del adjetivo «inglés» lo vacía de significado y tematiza, para cuestionarla y ridiculizarla, la identidad nacional de los personajes. En realidad, si algo queda claro en los intercambios dialógicos entre los personajes es el carácter ilusorio de toda identidad, y la soledad sin paliativos a que está abocado el ser humano. Así, en un momento dado, al hablar de una anécdota del pasado, pasan a denominar a todos quienes en ella intervenían como Bobby Watson. Y después, en uno de los momentos más hilarantes del espectáculo, los cónyuges del matrimonio Martin se preguntan

datos personales como si fueran dos desconocidos para acabar concluyendo que viven juntos y tienen una hija. Hay otros dos personajes con intervenciones más puntuales: Mary, una criada que quiere ser detective, y un disparatado Bombero que encadena una anécdota tras otra. La pieza termina con todos los personajes hablando a la vez, enarbolando máximas, proverbios y frases célebres, hasta que el parloteo empieza a disminuir de intensidad y volumen y se extingue; entonces se hace de nuevo la luz y se repite la misma escena del principio de la pieza, como si se tratara de un bucle. La irracionalidad externa de este teatro es consecuencia de la paradoja, técnica que consiste en la exageración selectiva de la realidad con el fin de señalar lo ridículo de algunos de sus aspectos (Wellwarth, 1974: 75-76). Como apunta Julie Sermon (2006: s. p.), en el mundo de Ionesco nada se construye en la duración sino que se pasa de una cosa a otra, se yuxtaponen las anécdotas y se entra en un bucle en el que lo mismo hay aceleraciones que paradas bruscas. Es un mundo que solo funciona mediante instantáneas; los hechos, como las identidades, solo tienen verdad en la palabra enunciada. El montaje de Joan Ollé es sobrio y con una precisión extrema en el ritmo y en el tempo. María José Ragué-Arias (2006: 75) afirma que «Ollé sirve un Ionesco puro en el texto y en la interpretación [...]. La vida cotidiana sale de contexto inteligible».

Si Ionesco ponía en escena a dos parejas inglesas, una criada y un jefe de bomberos, y mostraba el sinsentido de la vida burguesa, en *La cantant calba al Mc Donald's* Lluïsa Cunillé sitúa algunos de estos personajes ionesquianos, que mantienen el nombre de la pieza original, en un contexto globalizado, y adereza sus diálogos con frases tomadas del autor rumano —«disgregando los átomos originales para centuplicar su potencia explosiva» (Ordóñez, 2006b: 14)—. En esta segunda parte, dos amantes maduros y adúlteros se refugian de la lluvia en una famosa franquicia de hamburgueserías, en las afueras de una gran ciudad. La Sra. Smith, una madre fracasada a la que los hijos le han salido miedosos y sobreprotegidos, busca patrocinador para su primera exposición de pintura. Su amante de siempre, el Sr. Martin, un *broker* con tendencia al alcoholismo, se muestra comprensivo y solícito. La irrisión por todo lo inglés se vierte en las alocuciones de los clientes por la megafonía del local, a la que acceden, talmente como si se tratara del *Speak's Corner* londinense, para conquistar un minuto de gloria el día de su cumpleaños. Cada intervención finalizará con el canto del *Happy Birthday*, que una extravagante soprano adereza con gorgoritos bajo la escucha extasiada de los aburridos amantes. Una amenaza de bomba

los obliga a desalojar el local, pero ellos sienten que no pueden abandonarlo hasta que la Cantante salga del baño, donde se ha encerrado. Al principio todo parece responder a una apariencia de lógica, con un contexto identificable y unos personajes definidos e individualizados, pero, aunque todo resulta más familiar y reconocible, el espectáculo se va tiñendo progresivamente de una atmósfera sobrenatural y extraña. Señala Sermon (2006: s. p.) que el texto de Cunillé, atravesado y nutrido por el recuerdo de la antipieza de Ionesco, se escapa de una lectura realista de grado cero.

En la pieza de Ionesco dirigida por Joan Ollé, los actores Àngels Poch y Victor Pi interpretaban a los señores Smith; Rosa Renom y Andreu Benito, a los señores Martin. Mercè Lleixà asumía el rol de Mary, la criada, y Josep Maria Domènech hacía de intempestivo bombero. En la pieza de Cunillé, escenificada tras un intermedio, los actores son los mismos pero algunos roles se intercambian. En escena, nada más empezar, están la Sra. Smith —interpretada por Àngels Poch, como en la primera parte— y el Sr. Martin —interpretado, como en la pieza de Ionesco, por Andreu Benito— y posteriormente irán apareciendo personajes secundarios: del texto original sobrevive el personaje de Mary, pero ahora como empleada del Mc Donald's e interpretada por Rosa Renom; aparece un Jefe de bomberos, evolución del bombero de Ionesco, y lo interpreta Víctor Pi; hay dos personajes inventados por Cunillé respecto del texto original: la Cantante calva —interpretada por Mercè Lleixà— y el señor Mc Donald —interpretado por Josep Maria Domènech—.

La acotación inicial nos sitúa en «Un restaurant de menjar ràpid, de fet, una part d'aquest restaurant: una zona de pas entre dues sales més grans que no es veuen. Contra la paret, tres o quatre taules arrengrades i funcionals [...]. També hi ha un rellotge a la paret que sempre marca les dotze» (Cunillé, 2006: s. p.). Esto se traduce a nivel escenográfico en una descomposición de la enorme mesa que dominaba la escena en la primera parte en veinticinco mesas pequeñas. El suelo, blanquecino y desgastado, está sin embargo dotado de una pátina de lustre que lo hace resplandecer. La presencia de un reloj es, como sabemos, uno de los fetiches de Cunillé; lo vemos en varias obras suyas, pero aquí está justificado por el referente de Ionesco. Al inicio del espectáculo, antes de que se deshaga la oscuridad, suenan unas campanadas. Se ilumina solo una mesa al fondo del escenario donde distinguimos a los personajes de la Sra. Smith y el Sr. Martin, tomados de la pieza de Ionesco e interpretados respectivamente por Àngels Poch y Andreu Benito.

La primera intervención de la Sra. Smith es una queja por la calidad de los alimentos en el establecimiento en que se hallan; se muestra reacia a comer carne de hamburguesa y patatas congeladas, por ser comida potencialmente cancerígena. El tecnicismo que utiliza —«acrilamida»— nos sitúa en nuestro mundo de la sobreinformación que confunde y abrume. Hay la voluntad de crear un paralelismo con el inicio de la obra de Ionesco, en que la Sra. Smith comentaba cómo habían comido y pasaba revista con exhaustividad a su cena inglesa. Es del todo intencionado el contraste entre la cena inglesa —sopa, pescado, ensalada— y el *fast food*, considerado en muchos casos comida basura por aportar muchas calorías pero escaso valor nutricional. El punto de mira aquí es la globalización cultural, la *mcdonaldización* del mundo.

Mientras deciden qué van a tomar, suena la música de *Happy Birthday* y una voz en *off*, amplificada por un micrófono, invade el espacio sonoro; la mujer que habla dice llamarse Catherine y quiere compartir una peripecia que le ha pasado esa tarde: se le ha calado el coche, ha venido la grúa a rescatarla y ha caminado sola sin paraguas. En el momento en que se oye la voz en *off* empieza a iluminarse progresivamente todo el escenario, de modo que predominará una penumbra ambiental y resaltará el blanco de las veinticinco mesas —resultantes de la descomposición de la enorme mesa que presidía el escenario en la pieza de Ionesco—, iluminadas como si hubiera un foco encima de cada una de ellas, dispuestas en forma de cuadrícula y perfectamente equidistantes. Este recurso, muy cinematográfico, de enfocar primero —como un *zoom*— los personajes en una mesa y ampliar luego el campo de visión, nos permite pasar de un espacio inidentificable, por sumido en la oscuridad, a un establecimiento de comida rápida casi desierto que la acotación inicial del texto definía como un lugar de paso —al más puro estilo de Cunillé— entre dos salas grandes del local. A pesar de representar el interior de un Mc Donald's —lo único que hace pensar en un *self-service* es la cantidad de mesas y su disposición—, tiene algo de paisaje lunar. Los dos amantes clandestinos, que van vestidos prácticamente del mismo modo —con camisa blanca y chaqueta negra—, permanecen sentados a la mesa al fondo del escenario e intercambian informaciones acerca de sus respectivos hijos. El Sr. Martin, *broker* y alcohólico, quiere emprender un viaje con su amante, pero ella se muestra reacia a la propuesta —lo que ella pretende precisamente es que se vean menos—, preocupada tan solo por la primera exposición de pintura que va a hacer y para la que necesita un patrocinador. Se percatan, al leerlo en un cartel, que no hay servicio de mesas y

deciden ir a pedir dos cafés al mostrador, pero ninguno de los dos se mueve. Esta desconexión entre palabra y acción se repetirá varias veces como mecanismo del teatro del absurdo. En el diálogo entre los dos amantes reverberan algunas frases de la pieza de Ionesco, y Cunillé halla el modo de llevar a su terreno, y reformular a su particular manera, la crítica que los personajes de Ionesco hacían a la sociedad inglesa, sus prejuicios e ínfulas:

SR. MARTIN.- Qui ha comprat el quadre, ho saps?

SRA. SMITH.- No, ni ho vull saber. Imagina't que és algú que no m'agrada, algú que s'acaba de comprar una casa canadenca prefabricada, per exemple, i el meu quadre és el primer que penjarà a qualsevol paret.

SR. MARTIN.- A Anglaterra tenim uns prejudicis ridículs contra tot i contra tothom, i la veritat és que la nostra petita illa s'enfonsa de dia en dia.

SRA. SMITH.- M'has donat una idea. Saps com titularé el meu quadre? «Cagarrina anglesa» (Cunillé, 2006: s. p.).

El tema del pudor británico es recurrente. Ya había salido antes en la conversación y volverá a ser aludido por la Sra. Smith cuando aparezca la Cantante calva y quiera entablar conversación con ellos: «No ens molesta gens. No s'ha de creure tot el que diuen a l'estranger del pudor britànic» (Cunillé, 2006: s. p.).

Una nueva intervención espontánea al micrófono y con la música de *Happy Birthday* de fondo interrumpe su conversación. Se trata de un chico llamado David que quiere felicitar en público a su novia y cuenta que se conocieron hace tres meses en el servicio de urgencias de un hospital uno de esos sábados por la noche en que todo el mundo va hasta arriba de pastillas y cubatas. Cada vez que hay una intervención al micrófono, la Sra. Smith y el Sr. Martin escuchan con atención pero algo aturridos, sin entender muy bien de dónde procede la voz, casi como les hablara una instancia superior y sobrenatural.

En el diálogo que mantienen afloran aforismos de Ionesco: «Els homes sempre voleu tenir raó i sempre us equivoqueu»; «La Isabel només em diu que a cadascú el seu destí [...], i també que tot el que és humà és respectable», y «El meu marit no para de dir-me que els metges són tots uns xarlatans i els malalts també, que només la Marina és honrada a Anglaterra» (Cunillé, 2006: s. p.). La insistencia de ella en que le cuente una anécdota también es herencia de *La cantante calva* original. Tras otra intervención al micrófono —esta vez una chica francesa de diecinueve años quiere compartir con los asistentes la fascinante aventura de vivir en Londres, pero también su preocupación por encontrar una habitación que no sea muy cara— los protagonistas

hablan de varios conocidos suyos, entre ellos el matrimonio Johns, que trató de suicidarse:

SRA. SMITH.- La seva filla els va trobar mig asfixiats al seu garatge. Havien deixat el motor del cotxe encès tota la nit. La setmana que ve surten de l'hospital i no sé si hauria de fer alguna cosa, trucar per telèfon potser...

SR. MARTIN.- I per què no els vas a veure?

SRA. SMITH.- No vull tornar al meu antic barri. I a més, què vols que els digui? Que malgrat tot val la pena viure?

SR. MARTIN.- Sí, aquesta és la mena de coses que el maleït pudor britànic ens impedeix de dir (Cunillé, 2006: s. p.).

La Sra. Smith se levanta airada cuando el Sr. Martin insiste en que ella es una artista —«No tornis a dir que sóc una artista» (Cunillé, 2006: s. p.)—, porque está convencida de que sus hijos se han vuelto unos inútiles y unos frustrados precisamente a fuerza de que todos los halagaran y les augurasen un futuro brillante: «A això porta convidar els amics a casa els caps de semana a sopar, a que t'espallin els fills» (Cunillé, 2006: s. p.).

Entra la Cantante, con un abrigo de color crudo con cuello de pieles, sombrero elegante y una maleta. También lleva unas gafas de sol y una peluca rubia, elementos recurrentes en Cunillé que veíamos también asociados a una cantante en la pieza anteriormente analizada, *Conozca usted el mundo*. Este pintoresco personaje, que Marcos Ordóñez (2006b: 14) describe como «una extranjera, con aire de condesa de incógnito venida a menos, frágil y aterrada como una criatura de Tennessee Williams», se sienta en una de las mesas con una bandeja y un vaso de plástico. Los viejos amantes siguen conversando y reparan en que todavía no han ido a pedir los cafés; el Sr. Martin dice disponerse a ir al mostrador pero, como la vez anterior, no se levanta; afirma conocer de algo a la mujer sentada en la mesa de al lado pero no se atreve a decirle nada a causa de su pudor inglés, y la Sra. Smith, ni corta ni perezosa, se dirige hacia ella y la aborda. Cuando la mira de cerca, a la Sra. Smith también le parece conocer de algo aquella cara. La Cantante calva los mira sin decir nada, impasible.

Otro cliente recurre al micrófono para comunicar que cumple treinta y dos años. Lo interrumpe la música de *Happy Birthday*, y la Cantante, en pie, se pone a cantar la letra con una voz desafinada e intempestiva. La pareja la aplaude y gritan ¡bravo!; la han reconocido cuando se ha puesto a cantar. Ella, con una sofisticación exagerada que da algún indicio de su estado mental, se siente halagada de que la reconozcan en

Londres. Dice estar esperando a su representante y les pregunta la hora. El Sr. Martin se mira la muñeca y dice que su reloj está parado; también el reloj del local está parado, igual como ocurría en *La cantante calva* de Ionesco, donde el péndulo tenía espíritu de contradicción y siempre indicaba lo contrario de la hora que era. Se oyen sirenas de policía y de ambulancias lejanas. El Sr. Smith anuncia que va a buscar otro café americano para la cantante y dos cafés para ellos, pero no se levanta. Es la tercera vez que se da esta falta de conexión entre lo anunciado y lo hecho, y esta reiteración produce comicidad.



Àngels Poch y Andreu Benito en *La cantant calba* al *Mc Donald's*. Foto: Ros Ribas

La Cantante dice ser una exiliada política, «Una víctima de la política italiana més vil i salvatge» (Cunillé, 2006: s. p.), y afirma que en Italia —es piamontesa— pronto no quedará ni un solo artista. No es posible verificar si cuanto dice es cierto o ella cree que es cierto, o si se lo inventa. Bien podría tratarse de

una enajenada autóctona —habla muy bien el inglés, hace notar el Sr. Martin— que se hace pasar por soprano italiana. De mesa a mesa, los dos amantes y la Cantante calva mantienen una conversación plagada de tópicos, y con una cierta deriva hacia lo absurdo, sobre la dureza de la vida y la maternidad:

SRA. SMITH.- Li puc preguntar si té fills?

CANTANT CALBA.- En vaig tenir un de molt jove i el vaig donar en adopció. Va ser molt dolorós, una autèntica tragèdia per a mi.

SRA. SMITH.- Però tot i així es va refer, va tirar endavant.

CANTANT CALBA.- No em va quedar cap remei. Al Piamonte la vida per a una dona sola pot arribar a ser molt dura, sobretot ara.

SR. MARTIN.- Es nota que és una dona amb molt de coratge.

SRA. SMITH.- Jo sempre he estat una dona depressiva. Al llarg de la meua vida la meua intel·ligència no m'ha permès mai refugiar-me en l'autoengany.

SR. MARTIN.- La Sra. Smith pateix molt pels seus fills.

CANTANT CALBA.- Quants fills té?

SRA. SMITH.- Tres: dues noies i un noi. Des de petits els vaig voler ensenyar a tots tres a ser sobris i mesurats. No podia imaginar de cap manera que de grans els faria por el món, fins i tot creuar el carrer de casa.

SR. MARTIN.- En canvi, a la meua filla Alícia Anglaterra aviat se li va fer petita i des d'aleshores no ha parat de viatjar pertot arreu.

CANTANT CALBA.- Ferruccio, el meu marit, abans de ser baríton, es dedicava a la Commedia dell'Arte, així que més que un marit ha estat un fill per a mi (Cunillé, 2006: s. p.).

Se vuelve a oír la música y una voz en *off*. Ahora quien habla es la novia de un chico que ha huido; ruega a los asistentes que si lo ven le digan que ella está en el coche y tiene las llaves. Vuelve a sonar la música de *Happy Birthday* y la cantante no puede evitar cantar: «Així que sento música, qualsevol música, em poso a cantar. És més fort que jo» (Cunillé, 2006: s. p.). Los viejos amantes la aplauden de nuevo.

El Sr. Martin reconoce que es alcohólico y explica que trabaja en la bolsa; se levanta para hablar, y lo hace de un modo tan exaltado que se diría que está borracho: «Vull que sàpiga que a la borsa he conegut la gent més interessada del món però també la més altruista. La desgràcia és que amb diners es pot comprar tot el que un desitja [...]. Sap quina és la màxima d'un corredor de borsa? Qui compra avui un bou tindrà demà un ou» (Cunillé, 2006: s. p.). Reconocemos en este fragmento una frase de Ionesco, integrada en el nuevo contexto. El representante de la Cantante calva, con quien ella dice haberse dado cita, no aparece y temen que se haya equivocado de McDonald's; en esa calle hay por lo menos tres. Se oyen sirenas de la policía y la Cantante se pone a cantar de nuevo, alegando que el único remedio que conoce ante el nerviosismo es el canto. Todas esas sirenas le recuerdan al Piamonte, donde también había, en todo momento, simulacros de incendios, avisos de bomba, terremotos y otras catástrofes naturales. Se alude a la dirección del Sr. Martin —calle Bromfield número 19, quinto piso, puerta octava—, que aparece en el original de Ionesco, en el primer diálogo entre el Sr. y la Sra. Martin. Otra persona habla por megafonía: anuncia que mañana cumplirá veintitrés años y que hace seis meses que conoció a Jesucristo. La Cantante calva vuelve a cantar:

SRA. SMITH I SR. MARTIN.- Bravo!

CANTANT CALBA.- Són molt amables, gràcies. (*Seu.*) Perdonin, tenen un mirall? Aquest matí m'he oblidat de mirar-me al mirall abans de sortir.

SR. MARTIN.- Jo crec que si un no es veu al mirall és perquè no hi és.

CANTANT CALBA.- Però vaig despentinada o no?

SR. MARTIN.- No va gens despentinada (Cunillé, 2006: s. p.).

La Sra. Smith se pone sus gafas rotas y graduadas para ver bien a la Cantante y confirma que no está despeinada. Ella les pregunta cómo se dicen los días de la semana en inglés, y el Sr. Martin los recita, como ocurría en la obra de Ionesco. A partir de aquí se suceden distintas réplicas tomadas directamente del desarticulado

diálogo final de la pieza de Ionesco —en la traducción de Ferran Toutain—: «El paper és per escriure, el gat per a la rata i el formatge per clavar-hi la grapa»; «M'estimo més matar un conill que cantar en un jardí»; «A la vida cal mirar per la finestra» (Cunillé, 2006: s. p.). La Cantante calva va apuntando como una alumna aplicada todos estos refranes y aforismos, sin duda tomados del método Assimil. Se oyen sirenas de nuevo y la Cantante canta, seguida de los bravos de los amantes. Hay que decir que cada vez las alabanzas del Sr. Smith son más faltas de convicción; cada vez se parecen más a un farfullar absurdo y suspicaz, como si se diera cuenta de que está envalentonando a una loca. La Cantante calva va al servicio a peinarse. El Sr. Martin y la Sra. Smith tratan de recordar el nombre de la mujer, que tienen en la punta de la lengua pero no les sale.

Aparece Mary —interpretada por Rosa Renom—, con el uniforme de la franquicia. Recoge la bandeja de la mesa de la Cantante calva, y les advierte, de un modo impersonal y algo desagradable, que no hay servicio de mesas y que tendrán que hacer su pedido en el mostrador. Mary reconoce entonces a la Sra. Smith, para la que trabajó hace muchos años y se acerca a la pareja. Se saludan educadamente y dejan caer algunos tópicos. Mary dice haber trabajado en otros seis Mc Donald's y en tres sumermercados; también hizo de canguro por horas, de mujer de la limpieza, de portera en un edificio y de paseadora de perros en Chelsea. La Sra. Smith, que finge no acordarse de que la despidió, dice que la echaron mucho de menos. Mary declara que su sueño siempre fue ser detective privado —clara referencia a la obra de Ionesco, en que ella declara ser Sherlock Holmes—, pero que no podía dejar su puesto de trabajo en la portería para ir a estudiar a una academia nocturna. Todo ello refleja la precariedad del mundo laboral, en que predominan los trabajos temporales y mal pagados. Mary hace amago de salir por el lateral, pero antes les advierte sobre la Cantante calva, que cada día se presenta allí, se quita la peluca y molesta a los clientes poniéndose a cantar. Antes de irse, semisumergida en la oscuridad del fondo, Mary pregunta por las hijas de la Sra. Smith, y luego se acerca hacia su mesa: «Digui'ls de part meva que el món no és tan terrible com s'imaginaven de petites quan els explicava contes i s'amagaven sota les seves lliteres» (Cunillé, 2006: s. p.). Mary se sienta con ellos, a su mesa, y deja allí la bandeja y el vaso usado de la cantante, como si les hubiera perdido el respeto que tanto se le exigía cuando era criada —así, en la pieza de Ionesco—. El Sr. Smith desliza un billete sobre la bandeja, un modo poco sutil de expresar que quiere quitársela de encima. Le explican que buscan un patrocinador y Mary les aconseja que hagan su solicitud por escrito y la dejen en el

buzón de sugerencias que hay junto a los servicios. Le preguntan por el responsable y ella los emplaza a la hora del cierre, cuando aparecerá el Sr. Mc Donald, que solo comparece los viernes —de nuevo, como en *Passatge Gutenberg* o como en *El aniversario*, la acción transcurre una noche de viernes—. Dicen que van a pedir unos cafés, pero no se levantan, y Mary les recomienda la oferta del día, un Big Mac Clásico. También aconseja con mucha vehemencia a la Sra. Smith que no vaya al baño: «Els divendres les parets dels lavabos són plenes d'obscenitats i d'insults a tot el poble britànic. Per això cada dilluns s'han de tornar a pintar» (Cunillé, 2006: s. p.). Por megafonía, un espontáneo dice que en la estación Victoria parece que se prepara algo grande, a juzgar por la cantidad de policías y perros que hay. El mundo exterior se filtra por estas alocuciones que hablan de la hostilidad y precariedad del afuera. Mary dice, como si se disculpara en nombre del local, que siempre se les cuele algún borracho. El personaje de Mary representa, entre otras cosas, la dejación del pensamiento y del sentido crítico en manos de la autoridad empresarial o estatal, hasta el punto de haber interiorizado lo que debe sentir y pensar en situaciones determinadas.

Entra el Jefe de bomberos pidiendo que se evacúe el local inmediatamente, a causa de una amenaza de bomba, aunque ni él sabe quién puede ser el responsable: «Jo només sóc el cap de bombers i compleixo ordres, ordres d'evacuació ràpides i immediates [...]. No puc perdre més el temps. Aquesta nit com a mínim m'esperen quatre o cinc avisos de bombes més» (Cunillé, 2006: s. p.). Por lo visto, son muy habituales los avisos de bomba, y uno de cada diez es auténtico. En clara alusión a la pieza de Ionesco, en que la criada y el bombero eran amantes, Mary dice que el Jefe de bomberos le recuerda a un amigo que tuvo hace tiempo. El Jefe de bomberos dice por megafonía que, debido a un aviso de bomba, los clientes deben abandonar el local, y que en la calle han de seguir las órdenes de Scotland Yard. Mary se va, no sin antes decirle a su ex patrona que fue feliz en su casa, como lo es también ahora en su actual trabajo. Avisan al Jefe de bomberos de que hay una mujer en el baño, una exiliada política italiana que le teme a las sirenas de la policía; a este la descripción le parece muy sospechosa, y el asunto muy irregular. El Sr. Martin y la Sra. Smith, subidos a una silla y con el megáfono del bombero en la mano, tratan alternativamente de avisar a la Cantante de que debe salir del baño. El Jefe de bomberos, por su parte, se sienta a una mesa y se pone a maullar: «És que això em recorda una anècdota, quan era bomber ras i una vegada vaig haver de rescatar un gat enfilat en un arbre [...]. Ho

sento però la vida d'un cap de bombers està plena d'anècdotes, és inevitable» (Cunillé, 2006: s. p.). Esta afición a las anécdotas está tomada también del personaje del bombero de Ionesco. Como ocurría en *Il·lusionistes*, en un momento de extraña intimidad, los tres personajes exponen sus debilidades: el bombero recurre al alcohol para resistir todos esos avisos diarios de bomba; el Sr. Martin acude semanalmente a las reuniones de Alcohólicos Anónimos; la Sra. Smith se siente fracasada como madre y no cree que su carrera como pintora tenga el menor futuro. Suenan sirenas cercanas y se oye desde el baño la voz de la Cantante. El Jefe de bomberos va a avisar a Scotland Yard y sale de escena.

La pareja de amigos aplaude a la Cantante y entonces se oye la voz en *off* de Peggy, la hija de la Sra. Smith, por megafonía. La chica reconoce haber llamado para poner un aviso de bomba; confiesa que cuando no puede más coge el teléfono y dice lo primero que le pasa por la cabeza, pero lo peor es que lo que se inventa por teléfono acaba ocurriendo de verdad: «I encara que això m'espanta molt no puc deixar de fer-ho, no puc deixar de trucar i dir-ho. És més fort que jo. I també és l'única manera de tornar a sentir-me bé amb mi mateixa» (Cunillé, 2006: s. p.). Añade que debe llegar a casa antes de que den las doce en el Big Ben, y recita *Hamlet*. La Sra. Smith escucha con mucha atención, sentada a una mesa, y el Sr. Martin se pasea, para acabar sentándose junto a su amiga. Se levanta y grita el nombre de Peggy, que califica como la más insondable de sus hijos. Se pone las gafas rotas y empieza a dar vueltas, nerviosa. Quiso enseñarles a sus hijos qué era la vida recitando *Hamlet*. Se da cuenta de lo terribles que son los cuadros —le parecen, literalmente, infectos— que hay colgados, y el Sr. Martin dice que deberían volver a casa y le pone la chaqueta a la Sra. Smith, algo decepcionado y confuso. Así, de pie, poniéndose los abrigos, caen en la cuenta de que nunca han pedido del otro que abandone a su cónyuge, y culpan de ello a su maldito pudor inglés. Son dos viejos amantes cansados y aburridos que han perdido la pasión; se parecen tanto a un matrimonio que el Sr. Martin echa de menos a su esposa de verdad. La Sra. Smith no puede dejar de citar *Hamlet*, de espaldas a él. Hay cierta hostilidad ahora que el Sr. Martin insiste en salir, habiendo hecho suya la opinión general de que la Cantante puede ser peligrosa, y, en cambio, la Sra. Smith quiere esperar a que salga del baño.

La Cantante calva sale del baño con una peluca negra; dice cambiar de peinado dos o tres veces al día. Ha tardado en salir —dice— porque ha estado leyendo todas las pintadas del baño, el método que ella tiene para aprender más rápido el inglés. Con

una dulzura absurda, enajenada, lee en un trozo de papel higiénico una cita que ha leído en los baños: «Não posso estar em parte alguma. A minha pátria é onde não estou» (Cunillé, 2006: s. p.); se trata de un verso de Fernando Pessoa, de «Opiário», el primer poema en la cronología del heterónimo de Álvaro de Campos, aunque la Cantante no sabe ni que el idioma en que acaba de hablar es portugués y no inglés. La luz es tenue y los personajes no están iluminados; solo las mesas resplandecen, blancas. El señor Martin la avisa de que Scotland Yard y el cuerpo de bomberos los esperan fuera, y le aconseja, puesto que es sospechosa, que niegue todas las acusaciones y que exprese inmediatamente su simpatía por la extinta corona británica. La Cantante se pone las gafas de sol, se sube a una silla y canta *God Save The Queen*, el himno británico, con unción y arrobamiento pero desafinando. El Sr. Martin también le advierte que deben salir por la puerta principal con los brazos en alto —«En aquests moments és molt important ensenyar a Scotland Yard el cor obert i les mans buides» (Cunillé, 2006: s. p.)—, y en efecto él y la Sra. Smith levantan los brazos, y así se quedan unos minutos; la Cantante levanta los brazos subida a la silla, pero luego los baja y decide que no va a dejar de aferrar su maleta, que contiene sus partituras y su cepillo para el pelo. Baja de la silla y sale la primera sin levantar los brazos, con la maleta en una mano, y recitando el fragmento de poema en portugués que ha encontrado en las pintadas del baño. Se abren las puertas del Espai Lliure, al fondo, y surge una luz sobrenatural que ilumina el exterior entrevisto y la fila central de mesas del interior. Se oye una ráfaga de ametralladora y una sirena que se aleja. Todo ha pasado. Los viejos amantes bajan los brazos y recuerdan instantáneamente y a la vez el nombre de la cantante.

Suena la música de *Happy Birthday* y al fondo, iluminado ante la puerta abierta, bañado por la misma luz sobrenatural, se perfila el Sr. Mc Donald —Josep Maria Domènech con frac, sombrero y lazo amarillo al cuello, como un Tío Sam sui géneris y sin bandera americana—, quien, estático e impassible, anuncia que todo ha pasado y que los clientes pueden seguir gozando del servicio y la calidad del establecimiento. De lejos, como un orante o como un súbdito ante el dios del neocapitalismo, el Sr. Martin le dice que lo estaban esperando porque buscan un patrocinador. La Sra. Smith, con timidez e inseguridad, define su estilo pictórico: «Crec que bascula entre un vorticisme i un suprematisme, però tot passat per un tamís constructivista molt primari» (Cunillé, 2006: s. p.). A su vez, el Sr. Martin lo define como orgánico y casero, para desmentir la imagen que está dando la Sra. Smith de no ocuparse lo

suficiente de sus hijos —y por lo tanto reafirmando su obediencia a la sociedad patriarcal—. El Sr. Martin, zalamero con el poder, dice trabajar en bolsa y asistir diariamente al grandioso espectáculo del capitalismo y su desarrollo imparable: «I cregui'm, malgrat tot, hi ha dies que m'agradaria ser un pagès o un pastor gal·lès per poder tallar figuretes de fusta tan sols amb les meves mans» (Cunillé, 2006: s. p.). Esta nostalgia del Sr. Martin por lo que no ha llegado a ser, parece responder a la intimidad confesional que le inspira esta aparición sobrenatural y casi religiosa. Los viejos amantes le hablan al Sr. Mc Donald con recogimiento y devoción, con el respeto y el temor que inspiran los dioses. El Sr. Mc Donald dice que está muy cansado y que pueden dejar su petición en el buzón de sugerencias, pero también les anuncia que está pensando en cambiar la decoración, a escala mundial, de sus establecimientos. Emplaza a la Sra. Smith a que le haga llegar una muestra de su pintura para que valoren la coincidencia o no de su estilo con las intenciones decorativas de la cadena; ella mira a su alrededor con desencanto y cierto horror. Mc Donald se comporta como un dios que se queja de no ser idolatrado, de que han descuidado su culto, porque el mundo está lleno de infieles que no recogen las bandejas después de comer: «Per què la gent s'oblida cada cop més de recollir les seves safates, buidar-les i deixar-les a lloc? [...] El món es divideix entre aquells que cada dia recullen les seves safates i aquells que no. I el dia que ningú no reculli la seva safata, aquell dia el món haurà desaparegut tal com ara el coneixem» (Cunillé, 2006: s. p.). Coge la bandeja y se va por donde ha venido. Cierra su intervención la música de *Happy Birthday*, esta vez interpretada por Marilyn Monroe, y ya no hay apelación que valga. La pareja de viejos amantes comentan que hay mucho silencio. El interior ha quedado en penumbra; las mesas ya no se ven blancas sino marrones y polvorientas. El dios se ha llevado la luz, que solo se concentra en la mesa del fondo, frente a la puerta, de donde Mc Donald cogió la bandeja. El local es un lugar abandonado, muerto, un purgatorio donde quedan las almas atrapadas.

El Sr. Martin y la Sra. Smith se cogen del brazo para salir del local, si bien las puertas no se llegan a abrir y se hace la oscuridad fin de obra, tras tres toques del reloj. Lo último en oscurecerse es la última mesa de la fila central, sobre la que se proyecta el último foco blanco, el último fulgor de la presencia del dios Mc Donald. Cuando rompe la salva de aplausos y una luz uniforme y clara ilumina el escenario para los saludos de los actores, vemos cuánto tiene el suelo y las mesas de bosque calcinado.

De nuevo Lluïsa Cunillé ha salido airosa del reto. Toma los personajes de Ionesco y los sitúa en un tiempo posterior, en que ellos han envejecido y el mundo a su alrededor ha cambiado a una velocidad vertiginosa, al punto de que ya no conocen del todo sus coordenadas. La lluvia ha sido el único motivo por el que han entrado a un establecimiento muy alejado de su clase y posición. La relación entre el Sr. Martin y la Sra. Smith se asemeja más a la de un viejo matrimonio que a la de dos adúlteros. La globalización les ha pillado de improviso y allí están, extranjeros de sí mismos, desmemoriados y contradictorios, matando el tiempo una tarde de lluvia en un McDonald's.

Si Ionesco utiliza el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica (Wellwarth, 1974: 77), Cunillé dialoga con Ionesco sin servidumbres, homenajeándolo, tomando réplicas de sus personajes y parafraseando situaciones y perfiles. Su humor no desata la hilaridad pero construye sentido y direccionalidad crítica. La referencia a Ionesco está, evidentemente, en el juego de citas que se intercalan en los diálogos de modo intempestivo pero que, al cabo, terminan dando la impresión de estar integradas con normalidad en la dialéctica de los personajes. Pero también hay otros fenómenos de trasvase y desviación que determinan el texto; así, hay en ocasiones un divorcio entre palabra y acción —varias veces el Sr. Martin anuncia que va a pedir un café en el mostrador pero no hace el menor ademán de levantarse de la mesa— y se rarifican conversaciones convencionales y tópicas acerca de la maternidad, la inmigración o la situación en la calle. Contribuye en gran medida a esta atmósfera enrarecida el personaje de la Cantante calva, que es creada por la dramaturga a partir de lo que en la obra de Ionesco era mero significante erigido en título. Cunillé le da entidad propia a la Cantante calva: se trata de una cantante de ópera piamontesa que se define como refugiada política y a la que las autoridades confunden con una terrorista por esa facilidad que tienen de culpar de todo a los extranjeros. Ionesco crea el teatro del absurdo a partir de unos no-personajes que hacen patente la incomunicación que impera en el mundo; los personajes de Cunillé son mucho más verosímiles, a excepción del *deus ex machina* final, y tratan a su manera de comunicarse con los demás, pero se desarrollan en un mundo vaciado de sentido y absurdo.

Marcos Ordóñez (2006b: 14) habló de esta pieza de Cunillé, la segunda parte del espectáculo, como un catalizador retroactivo: «convierte a la primera en una arcadia contingente, protegida, como los paraísos de Wodehouse, por la ritualidad de la forma,

por su atemporalidad mítica [...]. Antes estábamos en el mapa; ahora estamos en el territorio». Francesc Massip incidió en la contraposición entre el teatro del absurdo o de la irrisión de Ionesco, antirrealista y antitemático, y el espejo de estructura realista que construyó Cunillé, y añadió certeramente que «Tot el que era pura hilaritat amb diàlegs calcats d'un manual per aprendre idiomes, esdevé en Cunillé un conat de tragèdia» (Massip, 2006: 43). En efecto, la tragedia asoma en algunos repuntes del diálogo y, muy especialmente, en las voces en *off* de gente espontánea que comparte durante unos instantes sus pensamientos sin la menor certeza de que haya alguien escuchando. De este modo, Cunillé nos abre el camino a la interioridad de personajes anónimos, que por no tener no tienen ni materialidad corporal en escena, pues hablan a través del servicio de megafonía del establecimiento. Todos ellos nos hablan de la alienación del individuo, la soledad y la precariedad económica: así, una chica francesa trata de convencerse de que su vida en Londres es fabulosa aunque no tiene donde vivir; un chico dice trabajar en el servicio de información del metro de Londres, donde cada día se pierden decenas de personas; otro ha conocido a su novia en un hospital en aquellas horas intempestivas de la noche en que la sala de espera está llena de gente perjudicada por el alcohol y las drogas; otro viene de la estación Victoria y le parece que se prepara algo grande, a juzgar por la cantidad de policías y perros que hay. La última persona que habla por megafonía, antes de la intervención del Sr. Mc Donald, es Peggy, la hija de la Sra. Smith, al parecer la responsable del aviso de bomba. Pero la alienación y la precariedad alcanza también a los personajes principales; así, Mary ha tenido todo tipo de trabajos precarios y mal pagados, como canguro por horas, mujer de la limpieza, portera en un edificio, paseadora de perros, reponedora, cajera y camarera; por su parte, la Sra. Smith, que busca un patrocinador para su exposición, se ve en la humillante situación de tener que describir su estilo pictórico ante un magnate insensible al arte.

La multinacional Mc Donald's no ha sido escogida al azar para situar y titular esta pieza; esta empresa es un emblema de la globalización, hasta el punto de que en los años 90 se acuñó el concepto de *macdonaldización* como sinónimo de globalización cultural derivada de la globalización económica (George Ritzer, *The McDonaldization of society*, 1993); por su parte, Zygmunt Bauman (2006b: 119) denuncia que la extensión de pautas de consumo alcanza todos los aspectos y actividades de la vida mediante la mercantilización de los procesos vitales. En *La cantant calba al Mc Donald's* el dueño de la multinacional aparece como un dios indiferente, un peculiar

deus ex machina que, más que resolver el drama, ratifica su posición de poder e impone al mundo su visión de empresa. Sus empleados han interiorizado, como un mantra, las consignas y eslóganes publicitarios de la cadena: «A Mc Donald's no en sabem res dels noms i de les edats dels nostres clients. A Mc Donald's tothom és jove eternament» (Cunillé, 2006: s. p.). Hay en todos los personajes de *La cantant calba al Mc Donald's* una capitulación, voluntaria o no, ante el neocapitalismo y la globalización, que acarrea pérdida de identidad y anulación de la capacidad de lucha, oposición o resistencia.

Los dos protagonistas de la pieza son rabiosamente ingleses, pero el entorno en que se hallan es el de la globalización: están en Londres pero podrían estar en cualquier parte adonde haya llegado la franquicia; también en el texto de Ionesco la insistencia en lo inglés tenía un carácter coyuntural y anecdótico, tal como apuntábamos al principio de este apartado. Lo inglés está solo presente como motivo u obsesión en los viejos amantes, anclados —acaso por tradición— a su autoodio inglés. Los lugares que se citan como paradigmáticamente londinenses —«A Londres el més segur per a una cita és quedar al costat del Big Ben o al mig de Trafalgar Square a les cinc de la tarda» (Cunillé, 2006: s. p.)— son los mayores reclamos turísticos de la capital británica, y su imagen está muy asociada al *merchandising* promocional; todo lo que se dice de ellos suena a tópico. En cambio, la hermética y asocial Peggy expresa en *off* el sentimiento de profundo rechazo que de verdad le produce la ciudad, convertida casi en una franquicia europea de los Estados Unidos: «Cada cop suportó menys aquesta pudor que fa tot Londres de greix i de pota de pollastre» (Cunillé, 2006: s. p.).

Hay en esta pieza algo del teatro político de Harold Pinter; obras como *La fiesta de cumpleaños* (*The Birthday Party*, 1957), *Tiempo de fiesta* (*Party Time*, 1991) y *Celebración* (*Celebration*, 1999), entre otras, revelan que, en el confort del primer mundo, los poderosos se alían a menudo con la tortura y la opresión para hacer desaparecer o anular a los incómodos, insurrectos o disidentes. O sencillamente, en el caso de la Cantante, a los exiliados políticos y a los extravagantes. Pero, como hemos señalado ya anteriormente, no cabe hablar tanto de influencia como de tradición. Lluïsa Cunillé no necesita imitar a nadie, y *La cantant calba al Mc Donald's* lleva el marchamo inconfundible de Cunillé. Esta Cantante tiene rasgos comunes con otros personajes anteriores: aspiraciones frustradas, autoengaño o aferramiento a las propias ilusiones, y extraviada itinerancia —en este caso, de Mc Donald's en Mc Donald's—.

Mary la condena de modo automático y se justifica diciendo que solo cumple órdenes de dirección. El Jefe de bomberos no necesita de pruebas ni de informaciones contrastadas; en cuanto le dicen que la Cantante es una refugiada —«És una exiliada política i això ja la fa sospitosa» (Cunillé, 2006: s. p.)— se siente aliviado por haber encontrado, más que un culpable, un chivo expiatorio, y poder así dar por terminado su trabajo y atender los demás avisos de bomba. El modo como la opinión general y las autoridades policiales se ensañan contra este personaje denuncia la opresión política y la crueldad e impunidad del poder cuando se abate sobre los más débiles, más aún si éstos dicen ser artistas. Esta obra parte de una cierta concepción realista y se vuelve cada vez más lírica y más directamente política, confrontando al individuo con las demandas del exterior, y poniendo en escena la lucha por un espacio propio.

Señala Sermon (2006: s. p.) que Cunillé ilumina desde una perspectiva distinta nuestras experiencias y referentes más cotidianos, revelando su profunda absurdidad y, de paso, invitándonos retrospectivamente a mirar y escuchar de un modo menos derisorio la pieza de Ionesco. El director Joan Ollé afirmaba, en la rueda de prensa previa al estreno del espectáculo³², que, por más que nos gusten las grandes preguntas beckettianas, en el fondo la sociedad no ha hecho sino ionesquizarse. Es esta sociedad ionesquizada la que retrata, a su manera, Lluïsa Cunillé, reinventando el lenguaje para adecuarlo al mundo contemporáneo.

6.1.10. *Après moi, le déluge* (2007) y la pulsión rapsódica³³

Après moi, le déluge 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

³² Opinión del director Joan Ollé recogida en una noticia breve, «Joan Ollé confronta en el Lliure *La cantant calba* de Ionesco amb una revisió de Lluïsa Cunillé», publicada por *VilaWeb* el 11 de diciembre de 2006 y disponible en línea: <http://www.vilaweb.cat/ep/ultima-hora/2189364/20061211/joan-olle-confronta-lliure-cantant-calba-ionesco-revisio-lluïsa-cunille.pdf>

³³ Para el análisis de esta obra nos basamos en nuestro Trabajo Fin de Máster, titulado *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»* (Prieto Nadal, 2012), que se halla disponible en línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ana_Prieto_Nadal.pdf. También nos hemos servido de otro artículo nuestro, «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...: Blancanieves*, de Angélica Liddell» (Prieto Nadal, 2013a) (también en línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_22.pdf).

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).



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*. Foto: Ros Ribas

Esta pieza 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. Así, en 2004 a la autora se le encargó 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 (2007c: 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 (Anexo 1.6). Eduard Molner (2009: 25) detecta en esta obra la deuda de Cunillé con Pinter.

Especialmente 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 —un Hombre de negocios que trafica con coltán y una Intérprete que apenas sale de la zona hotelera— y uno invisible.

La escenografía —de Max Glaenzel y Estel Cristià— evoca metonímica o indicialmente, con trazos minimalistas pero funcionales, la antesala de una habitación de hotel, a través de unos pocos objetos: tres butacas y una mesita de cristal, sobre un suelo cubierto por una gruesa moqueta. El hotel es un territorio neutro —«En los hoteles todo el mundo está de paso» (Cunillé, 2011a: 197)— que no dice nada del país donde se encuentran. El Hombre de negocios ha contratado a la Intérprete, a la que no conocía, para que le traduzca las palabras de un africano que todavía no ha llegado. Mientras lo esperan intercambian frases de cortesía, preguntas, anécdotas y lugares comunes. A pesar de que acabarán intercambiando algunas confidencias extemporáneas, sus comentarios son deliberadamente vagos y ambivalentes, trufados de tópicos. El diálogo entre los personajes se nos muestra ya empezado, cuando el Hombre de negocios está explicándole a la Intérprete chistes antiguos y manidos en que los protagonistas son los presidentes de distintos países: Francia, Estados Unidos, Zaire. La Intérprete prorrumpe en una risa fácil y acrítica. El Hombre despliega sus estrategias de seducción:

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 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 (Cunillé, 2011a: 188).

El hombre se desabrocha la camisa para mostrarle a la Intérprete sus cicatrices, algunas como resultado de operaciones del corazón y otras como recuerdo de los tiempos en que andaba por la selva. Juan Ignacio 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». Después le pide a la Intérprete que le enseñe su cicatriz, consecuencia de una operación de

apendicitis —«Cogí una infección y al final me salvó un *marabout* [...]. Según aquel *marabout* tuve un aborto y él me sacó el espíritu de mi hijo que aún estaba dentro de mí» (Cunillé, 2011a: 192)—, pero ella pospone este y cualquier otro gesto que pueda animar al Hombre en sus avances de seducción:

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, 2011a: 190-201).

Desde su posición de privilegio, los dos personajes occidentales se han procurado un blindaje contra la propia conciencia. Señala Carlota Subirós en el *dossier* de prensa del espectáculo que los dos personajes occidentales son dos personas completamente solas, y que 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 (Subirós, 2008: 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:

HOMBRE.- ¿Y qué hace cuando no trabaja?
INTÉRPRETE.- Tomo el sol.
HOMBRE.- ¿Solamente toma el sol? [...] ¿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, 2011a: 194-195).

Hallándose en un continente donde el ser humano está en perpetua lucha con el medio, no es de extrañar que una mujer europea se sienta reconfortada en el recinto cerrado del hotel, pero resulta chocante que haya importado su concepción europea del sol, sin comprender que en África la esfera solar se yergue como uno de los mayores enemigos del hombre —ella lo considera su amigo más fiel—.

Frente a la nostalgia del Hombre por su pasado —«En cuanto vendí el primer cuadro me asusté y lo dejé [...]. Me prometí a mí mismo que jamás vendería nada que pudiera añorar [...]. Me añoro a mí mismo pintando ese cuadro» (Cunillé, 2011a: 188-191)—, la Intérprete no solo 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 habla, ni a qué personas ha conocido en el hotel. El Hombre de negocios somete a la mujer a un interrogatorio que está a medio camino entre lo cortés, con tintes banales, y lo inquietante. Ella, por su parte, no parece molesta por el talante invasivo de su interlocutor pero banaliza y relativiza algunos episodios:

HOMBRE.- ¿Por qué se divorció?

INTÉRPRETE.- Mi marido me dejó.

HOMBRE.- ¿Por otra mujer?

INTÉRPRETE.- Supongo [...]. ¿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, 2011a: 199-200).



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*. Foto: Ros Ribas

El Hombre le pide que le muestre los pies; ella rehúsa. Le pregunta por su edad; ella no responde. Tras añadir que es una mujer muy atractiva, el traficante le coge la mano y la examina como si fuera a leerle el porvenir. Hay una clara voluntad de seducción en el hombre de negocios, que genera una reacción sutilmente defensiva y desconfiada en la mujer:

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, 2011a: 198-199).

La Intérprete se mantiene atrincherada en una amnesia y frivolidad deliberadas. El pasado es un territorio casi inexistente, y en el futuro no cabe depositar grandes esperanzas, de modo que vive enajenada en su presente, en el que tampoco registra más datos que los imprescindibles para desempeñar su trabajo. El Hombre, por su parte, sabe que no le queda mucho tiempo y por ello la urgencia es clave en su manera de funcionar.

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, y ha venido hasta allí, hasta esa habitación de hotel, para proponer un último negocio. Pero no le vemos: ese es el truco o el ingenio central de la obra. El viejo entiende el idioma de los europeos pero solo habla kiluba; la Intérprete se convertirá en su voz y, a ojos de los espectadores, también en su cuerpo. El africano pone reparos en que el intérprete sea una mujer, pero acaba accediendo con la condición de que esta no lo mire mientras traduce; es decir, que no mire la butaca vacía donde está el personaje invisible. El recién llegado 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 (Cunillé, 2011a: 204-209).

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: «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, 2011a: 203).

La Intérprete, que asume escénicamente el personaje del africano, empieza traduciendo 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 si es necesario puede ver jugar a su hijo» (Cunillé, 2011a: 205-208)— y luego pasa a hablar directamente como si ella fuera el africano, como si este 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?». Véase:

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, 2011a: 209).

Detectamos aquí una mayor agresividad. Se elimina el mediador. La Intérprete, la mujer, ya no existe; aunque sigue prestándole la voz y el cuerpo al personaje del africano, lo que tiene lugar ahora es una conversación entre hombres. Una conversación sobre padres e hijos, y 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, 2011a: 210).

Su hijo —dice el africano invisible— ha estado siguiendo al Hombre de negocios durante una semana. El africano relata una suerte de crónica de la persecución: «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» (Cunillé, 2011a: 211). 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.

Como no está dispuesto a llevarse al chico, el Hombre le ofrece al africano su reloj, a modo de compensación o limosna. La paradoja es que el Hombre regala un reloj al interlocutor cuya oferta rechaza por falta de tiempo. Regalar un reloj es, para este hombre occidental, una manera de abreviar, de ganar tiempo, de quitarse el problema de encima: «Es para su hijo, de mi parte. Es lo menos que puedo hacer por él después de seguirme una semana entera [...]. ¿Su hijo no quiso abordarme en la calle y preguntarme la hora? (*Pausa.*) Tiene cronómetro y es sumergible (Cunillé, 2011a: 217-218). En cambio, el africano no tiene nada que perder, ni siquiera tiempo. Por ello no le importa cuánto tiempo tenga que invertir en decir su verdad y dar su lección al europeo. En su obstinación, dictada por la rabia y la impotencia, no tiene cabida el miedo, ni siquiera el miedo al rechazo. Ello acabará subvirtiendo la lógica del discurso.

El traficante le propone que hable con otros hombres de negocios; tal vez otros acepten ocuparse de su hijo: «¿Puedo darle un consejo? [...]. Pida dinero por él desde el principio» (Cunillé, 2011a: 234). Añade que, de haberlo sabido antes, podría haberle



Vicky Peña en *Après moi, le déluge*. Foto: Ros Ribas

buscado un trabajo al chico en el Congo, en la extracción de coltán. Pero el africano replica que no quiere que su hijo se quede en África. Sigue insistiendo a la desesperada en que lo contrate como músico, chófer o ayudante de cámara. Alegando el cansancio que deben de causarle al Hombre sus dolencias, le propone los cuidados de su hijo como enfermero personal; incluso como guardaespaldas: «No teme a nada. Le defendería a usted hasta la muerte si hiciera falta» (Cunillé, 2011a: 219). 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: «Antes de combatir les suministraban drogas para que no sintieran ningún miedo y se olvidaran de todo [...]. 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» (Cunillé, 2011a: 222). El hijo del africano se perfila también —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: «Con una sola bala no te puedes permitir que te tiemble el pulso» (Cunillé, 2011a: 239). Y es que el Hombre de negocios, a pesar de llevar encima una Beretta, jamás ha matado a nadie y acaso no sea capaz de suicidarse.

Después hay un amago de abandono por parte del africano: «Espero no haberle hecho perder mucho tiempo y que pueda llegar puntual a su cita» (Cunillé, 2011a: 234). Parece haber comprendido que no hay nada que hacer, que el Hombre no se llevará a su hijo; pero falta 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. Es tanta la insistencia del anciano que el Hombre 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? [...] ¿Está en el vestíbulo? [...] ¿No le espera fuera? [...] ¿Se ha ido? [...] ¿Dónde está entonces?

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

Su hijo murió de malaria, pero —añade el africano— si aún estuviera vivo, habría vivido todo lo que ha contado —habría sido un niño soldado y habría sido entrenado para matar y violar indiscriminadamente—. Esta 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? Más bien no ser el único depositario de la pérdida: «Todos estos años solo 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 [...]. He venido para poder oír decir a alguien que necesitaba a mi hijo» (Cunillé, 2011a: 242). También persigue avivar por un momento, efímero y huidizo, la conciencia europea; denunciar su inacción e indiferencia; accionar el resorte de la culpa. Ensuciar la amnesia e inconsciencia del primer mundo con desgracias que no le son ajenas. 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. Ahora sí que el Hombre está irritado y echa de la sala al africano, amenazando con llamar a recepción para que lo echen. Pero cuando el Hombre descuelga el teléfono, el africano ya se ha ido, desocupando el cuerpo de la Intérprete, quien recupera 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.- 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, 2011a: 243-244).



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*. Foto: Ros Ribas

Se acaba el trance de posesión. La Intérprete deja de ser instrumento, canal o medio de comunicación, y recupera su ser, su carácter huidizo, su amnesia. Regresa, si cabe, más enajenada que antes. Ahora solo quiere cobrar por la traducción y olvidarlo todo. 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: «Si tuviera que acordarme de todo al final me volvería loca» (Cunillé, 2011a: 246). Tiene lugar entre ellos una conversación extraña y elusiva, en 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 —con el que se fabrican teléfonos móviles, videojuegos, fibra óptica, misiles, centrales atómicas y hasta cohetes— en un discurso muy explicativo y didáctico acerca de su importancia para el primer mundo y para los países subdesarrollados que lo exportan: «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, 2011a: 246). Antes de despedirse, el Hombre le pide a la Intérprete un último favor:

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.

(*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, 2011a: 246-247.)

La Intérprete se suelta el pelo y 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 solo 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 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, sumamente doloroso y atroz. El presente es invivible; el futuro, impensable a largo plazo. El africano viejo deviene metonimia e incluso personificación de todo un continente.

Es particularmente llamativa la relación que se da entre tiempo, espacio y cuerpo en *Après moi, le déluge*. La acción transcurre en una sola escena temporal, que

produce la más perfecta isocronía entre tiempo diegético y tiempo escénico, pero en ella 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. «La antesala del dormitorio de un hotel de Kinshasa» (Cunillé, 2011a: 185) constituye un no lugar en la medida en que un hotel es un lugar de paso, donde los personajes quedan reducidos al rol de clientes —si bien aquí están mayormente definidos por sus profesiones y por su cita de trabajo— y los intercambios no se sedimentan. 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, amnésica a su manera, es por ello mismo susceptible de convertirse, sin secuelas posteriores, en vehículo o médium para la expresión del africano viejo. El desajuste entre fábula y drama se concreta en *Après moi, le déluge* en ese personaje aludido pero invisible para el espectador y que habla a través de la voz y el cuerpo de la Intérprete. El personaje ausente —ausente como corporeidad escénica, pero al mismo tiempo 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. Al principio el Hombre de negocios mira la butaca vacía, y la Intérprete no. Luego hay un punto de inflexión y la Intérprete pasa a hablar como si fuera el africano, poseída, transubstanciada: la mujer es el africano. La del africano es una existencia diegética y también dramática, pero su actuación en el drama pasa por la vampirización de otro personaje, el de la Intérprete, que le sirve para materializarse. El africano es un personaje de la fábula; también lo es el del drama, pero de un modo muy restrictivo, pues su presencia corpórea no es ofrecida al espectador.

Lo que Anne Ubersfeld (2002: 49) denomina espacio lúdico o de juego, y que abarca en la clasificación de García Barrientos (2001: 134) el conjunto de signos que tiene como soporte el cuerpo del actor —en particular los más dinámicos, referidos a la expresión corporal: mímica, gesto y movimiento—, se caracteriza, en la primera parte de la obra, por el juego de flirteo entre el Hombre de negocios y la Intérprete. Los signos más estáticos de expresión y apariencia —maquillaje, peinado y 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 solo porque es lo único de marca que tiene. La conversación se vive como un juego de

intereses y estrategias de dominación y control. Ambos personajes se mueven —él expansivo, ella más recatada y a la defensiva— alrededor de los pocos objetos dispuestos sobre el escenario. Después, cuando ella se anula 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. Se trata de una puesta en escena contenida, pausada, sin estridencias, a pesar de la terrible realidad que descubren las palabras del africano.

El visitante puede ser real —aunque invisible— o solo 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 (2007c: 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 solo es el invitado de piedra cuando se debaten asuntos en los que debería tener voz y poder de decisión. Carlota Subirós (2008: 6) aclara en el *dossier* de prensa 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 (2008: 6) 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». 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 debe lograr interesar, con el relato del africano, al Hombre de negocios y también al espectador, y señala Marcos Ordóñez (2007b: 36) que lo hace por medio del sistema más antiguo y efectivo: contando una buena historia, con sucesivas incógnitas e imprevisibles revelaciones. Se recurre así a lo narrativo, al resorte épico. Se despliega un discurso hipnótico, recurrente, 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.

Carles Batlle 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 escènicaament 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 hotel, con su sobriedad, elegancia y confortabilidad, es el espacio propio del Hombre de negocios y de la Intérprete, ambos blancos; por ello, 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. 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.

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). 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, 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» (Subirós, 2008: 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». Lluïsa Cunillé es tan reacia a la espectacularización del dolor y la miseria que opta precisamente por la vía opuesta: invisibiliza África, la niega, la borra, y evidencia así su ausencia en las cuestiones que la atañen. La obra cumple su cometido y efecto de denuncia de la colonización sangrante de un pueblo sin que los personajes salgan de una habitación de hotel.

6.1.11. *El bordell* (2008): atrapados en el 23-F



Cartel de *El bordell*

El bordell fue dirigida por Xavier Albertí en el Teatre Lliure (Sala Fabià Puigserver) del 5 al 30 de noviembre de 2008. 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 constituye una metáfora, al tiempo que un retrato sórdido, de la España que hemos heredado. El tema es el de la transición española de la dictadura a la democracia, y se acude para la formulación ética y estética al legado de los dramaturgos del lado más salvaje de la expresión: desde el Shakespeare más

feroz de *El rey Lear* y de *Timón de Atenas* al esperpento alucinado de Valle-Inclán. Señala Eduard Molner (2008a: 49) que los personajes, esperpénticos por su grotesca apariencia y la situación dramática en que se hallan inmersos, son shakespearianos en su definición final. También hallamos un juego de máscaras que recuerda a Genet y una sátira política que tiene algo de las *pièces grinçantes* de Jean Anouilh (véase Ordóñez, 2008: 22).

Analizaremos aquí conjuntamente el texto de Lluïsa Cunillé, en su versión castellana, y el espectáculo dirigido por Albertí en 2008. La acotación inicial nos sitúa espacio-temporalmente en una noche de tormenta en un burdel de carretera. La escenografía corre a cargo de Lluç Castells y el vestuario es de María Araujo, cómplices habituales de Xavier Albertí. El local está decorado con unos criterios estéticos pasados de moda, más propios de los años ochenta del siglo pasado que del momento actual. La barra centra el espacio, a lo largo, y unas escaleras comunican con la extraescena contigua superior. En el extremo izquierdo del escenario hay una cabina rectangular de paredes translúcidas —el baño—; en el extremo derecho está la puerta —de color rosa, con cristallitos romboidales y decoración vegetal— que comunica con el exterior. Además de la barra, con butacas giratorias y decenas de botellas, hay cuatro mesas bajas y redondas y sofás de cuero. Una capa de tiempo recubre todo el mobiliario. Domina una penumbra ambiental, si bien la iluminación la atraviesa con tonos violetas y fucsias propios de los neones más sórdidos. Hay cuatro monitores para que el público pueda ver lo que ocurrirá en el interior del baño a partir de un momento determinado del espectáculo.

La primera intervención corre a cargo de la Madame —«Si el hombre tuviera el sexo en los pies no existiría el peligro de que le salieran sabañones» (Cunillé, 2008b: s. p.)— y no es sino una ingeniosa paráfrasis de una frase del bufón que en *El rey Lear* (*King Lear*, 1606) de Shakespeare —escena quinta y última del acto primero—, preguntaba si a un hombre que tuviera el cerebro en los pies podrían salirle sabañones: «If a man's brains were in's heels, were't not in / danger of kibes?»³⁴.

Cuando la Viajera, una mujer joven —interpretada por Chantal Aimée— que acaba de entrar y va vestida de modo formal y recatado, con falda y chaqueta gris, pregunta por el dueño del local, la Madame —interpretada por Mercè Arànega, vestida de negro y cubierta con una especie de chal irisado de dibujo psicodélico— señala al Viejo Travesti, tendido en un sofá raído ante la primera de las mesitas; no pueden acostarlo en ninguna parte porque la única habitación que hay está ocupada por un único cliente que acapara a todas las prostitutas. Están a punto de llegar los demás socios y la Madame le dice a la Viajera —la hija menor del Viejo Travesti— que puede marcharse si quiere, y ya se encargará ella de buscar cualquier motivo con que excusar su ausencia. La Viajera entra en el baño, se lava la cara y se mira fijamente en

³⁴ Cita de *King Lear* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/lear_1_5.html.

el espejo —el material translúcido de la cabina permite ver a grandes rasgos los movimientos de su silueta— mientras la Madame se sienta junto al Viejo Travesti, coloca la cabeza de este en su regazo y le habla de la aversión que ha sentido por su hija nada más verla: «¿Por qué la ha hecho venir? ¿No tenía bastante con la media botella de coñac de siempre? No, esta noche quería además un poco de calor filial, ¿no es eso? Jodido viejo, ¿le parece que ha entrado un poco de amor por esa puerta? [...]. Su hija está completamente loca y perdida» (Cunillé, 2008b: s. p.). Lo despierta tocando la campanilla y el Viejo Travesti —interpretado por Enric Majó— le habla con aspereza. Tiene un aspecto ajado, con el rostro surcado por trazos de maquillaje corrido, y va ataviado con un vestido de mujer, bata japonesa y zapatos de tacón. Su cara refleja tormento y resaca crónica, y gesticula con afectados aspavientos, como si fuera un actor trágico. Él y la Madame mantienen un diálogo chispeante pero duro y sórdido. A los insultos que recibe incesantemente de parte del Viejo Travesti, la Madame responde con un aparte shakespeariano —«¡Ah, que los hombres estén sordos no al adulador sino a quien les aconseja» (Cunillé, 2008b: s. p.)— extraído de *Timón de Atenas* (*Timon of Athens*, 1608): «O, that men's ears should be / To counsel deaf, but not to flattery»³⁵.

Se oyen los truenos de una tormenta lejana. El Viejo Travesti le reprocha a la Madame que haya llamado a la hija equivocada: «Una hija que trae una tormenta no es un buen presagio» (Cunillé, 2008b: s. p.); él quería avisar a la mayor. El hecho de que los actos desdigan las intenciones de las palabras de los personajes, por ejemplo cuando el Viejo Travesti insta a su hija a darle un abrazo que ninguno de los dos está dispuesto a dar —«¿No nos abrazamos? (*Se oye un trueno. Ni el Viejo Travesti ni la Viajera se mueven de donde están.*)» (Cunillé, 2008b: s. p.)—, muestra aquella desconexión entre palabra y acción que hallábamos en *La cantant calba al McDonald's* y que es propio de la tradición del teatro del absurdo. Con todo, como hemos apuntado ya, la referencia fundamental aquí es Valle-Inclán:



Enric Majó en *El bordell*. Foto: Ros Ribas

³⁵ Cita de *Timon of Athens* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/timon_1_2.html.

VIAJERA.- ¿Por qué vas disfrazado de dueña de burdel?

VIEJO TRAVESTI.- Las chicas me hacen más caso si me visto así, me tienen más confianza, me cuentan su vida y así no me aburro. ¿A ti no te aburre ser siempre tú misma y oír las mismas cosas?

VIAJERA.- ¿Por eso compraste el burdel, para no aburrirte?

VIEJO TRAVESTI.- No, en esta cuestión más bien se mezclan viejas razones de estado y de alta política, si es que se puede admitir semejante adjetivo para calificar un término tan resbaladizo. En cualquier caso tienes que saber que el cliente que esta noche hace uso de nuestros servicios, por ejemplo, se cree lo bastante importante para no querer hacer ostentación de su rango en un lugar público como este (Cunillé, 2008b: s. p.).

Tras dejarle claro a su hija, con la mayor crueldad y sin contemplaciones, que no tiene el menor interés en ella —«En realidad la que tenía que venir esta noche era tu hermana, pero esta vieja puta te ha llamado por su cuenta. Como nunca ha tenido hijos, solo unos ovarios inmaduros y al parecer ahora también bastante podridos, no sabe que para un padre no es lo mismo un hijo que otro» (Cunillé, 2008b: s. p.)—, el Viejo Travesti entra en el baño y vomita. Le reprocha a su hija, profesora de instituto, que haya emprendido el camino de la pedagogía más mediocre. A continuación encadena dos frases que resumen los temas y el espíritu de *El rey Lear*: «Hay dos cosas que no le deseo a nadie: la ingratitud de los hijos y la locura propia. (*Flojo.*) No permitáis que me vuelva loco, loco no, dioses del cielo» (Cunillé, 2008b: s. p.); véanse los versos del original de Shakespeare: «O, let me not be mad, not mad, sweet heaven / Keep me in temper: I would not be mad!»³⁶.

Encerrado en el baño, el Viejo Travesti no cesa de tocar la campanilla; finalmente la Madame entra en la cabina y explica que no hay papel de váter porque lo ha utilizado para escribir sus memorias: «Ya tengo más de veinte rollos de papel de váter escritos por ambas caras [...]. Por fin cumpliré mi viejo sueño de comprarme un viejo *château* en Francia, y vivir como una rica republicana» (Cunillé, 2008b: s. p.). Mientras la Madame y el Viejo Travesti se lanzan pullas en el baño, la Viajera se sienta en un sofá frente a una de las mesitas; en realidad tiene prisa y se ha detenido solo porque estaba de paso.

³⁶ Cita de *King Lear* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/lear_1_5.html.



Jordi Banacolocha y Chantal Aimée en *El bordell*. Foto: Ros Ribas

Entra el Viejo Caballero, un banquero arruinado —interpretado por Jordi Banacolocha, con traje y corbata, sombrero, bastón y modales exquisitos— que se aproxima de modo galante a la Viajera y quiere invitarla a una copa. Le comunica que tiene un mensaje para ella: «Un mensaje de

su hijo. Me ha dicho que le comunicara que se iba a la gasolinera y que volvería enseguida» (Cunillé, 2008b: s. p.). Ante la visible preocupación de la Viajera, el Viejo Caballero le dice que hay que dejar que los hijos vuelen por su cuenta; poco sospecha que el chico que le ha hablado fuera no es el hijo de la Viajera sino un alumno con el que se ha fugado. El Viejo Caballero le tiende un talón a la Viajera para que se compre un coche nuevo; ella coge el talón y lo guarda con intención de no cobrarlo más que en caso de necesidad extrema. El gesto del banquero no es desinteresado sino que se sustenta en la necesidad de comprar a la gente para evitar que se rebele: «No crea, en realidad es puro egoísmo. Nunca me ha gustado tener gente intranquila a mi lado, hacen rodar el mundo demasiado rápido para mi gusto» (Cunillé, 2008b: s. p.).

Dentro del baño, el Viejo Travesti y la Madame se turnan para espiar por la mirilla lo que sucede entre la Viajera y el Viejo Caballero —también en *El balcón* (*Le Balcon*, 1957) de Jean Genet la Madame y otros personajes espiaban la representación de las ilusiones de los hombres—: «Ella mira de nuevo por la ventana y él pone la misma cara que si hubiera parido el mundo él solo. Ya conoces a la vieja rata. Por suerte no sé leer en los labios y me ahorro la estulticia con que el ser humano, incluso el más querido, adorna sus actos más viles» (Cunillé, 2008b: s. p.). El Viejo Caballero ha puesto un disco en el viejo tocadiscos de detrás de la barra y saca a bailar a la Viajera. Suena la canción de Roberto Carlos *Amante a la antigua* (1980) hasta que el disco se raya y la Viajera se separa del Viejo Caballero. La mujer teme que el joven que la aguarda en el coche, al que por el momento hace pasar por su hijo, se haya cansado de ella y no vuelva a buscarla: «Como usted ha intuido perfectamente, le he protegido demasiado, le he consentido demasiadas cosas, y esta noche estoy pagando las consecuencias» (Cunillé, 2008b: s. p.). La Viajera se echa a reír de un modo histérico y algo desesperado, al ver el tono afectado con que el Viejo Caballero

pretende recriminar al chico un comportamiento tan poco generoso con su madre. El Viejo Travesti, desde el baño, interpreta que su hija se ríe de él y se lamenta de haber llegado a ser el hazmerreír de su progenie; por ello —tomando como modelo dramático el rey Lear, caído desde lo más alto del escalafón social a la miseria y la locura más abyectas— el Viejo Travesti toma la decisión de permanecer para siempre en ese baño, como si fuera su atalaya y al mismo tiempo el cristal deformante que le permite relativizar la importancia del mundo:

VIEJO TRAVESTI.- He decidido no salir nunca más de este lavabo. A partir de hoy observaré el mundo desde este agujero. Todo lo que allí fuera es importante desde aquí se convierte en una bagatela, en una escena de vodevil barata y mal escrita. ¿Cómo no me había dado cuenta hasta ahora de que este ha sido siempre mi lugar? El verdadero lugar del ser humano que no se quiere manchar más que con sus propias secreciones. No dejaré que nadie cruce esta puerta, nadie que yo no quiera cruzará jamás este umbral. A partir de ahora mismo este será mi refugio para siempre, mi mirador de todas las bajezas humanas (Cunillé, 2008b: s. p.).

Se trata de un ex político de izquierdas, cabe suponer que de primera línea, que ha acabado siendo un travesti amargado y encerrado en el baño del burdel que regenta. La Madame sale de la cabina y se queja al Viejo Caballero de que el letrado de fuera se ha fundido. Este juega una partida de ajedrez solo, mientras la Viajera mira por el cristal de la puerta. La Madame le acerca al Viejo Caballero la hucha de las propinas, aunque sabe que es el capitalista más descapitalizado de todos los socios: «La totalidad de sus cuentas corrientes, incluso las suizas, andorranas y monegascas, están completamente vacías o intervenidas por sus hijos» (Cunillé, 2008b: s. p.).

La Viajera entra en el baño. La Madame se va escaleras arriba, no sin antes pasar el pestillo de fuera del baño y encerrar así a padre e hija en la cabina. Entonces se encienden los monitores dispuestos a ambos lados de la barra, que reproducen lo registrado a tiempo real por una cámara fija en el interior del baño: el Viejo Travesti está sentado en la taza y la joven permanece de pie; la imagen de ambos aparece duplicada por el espejo. Este set televisivo instalado dentro del baño, para que el público pueda ver la acción que sucede dentro, es marca del director Franz Castorf, actual director de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz en Berlín³⁷.

³⁷ No es la primera vez que se utilizan proyecciones en espectáculos de Lluïsa Cunillé —recuérdense *Apocalipsi* (1998), dirigida por Joan Ollé, o, en fecha más reciente, *Conozca usted el mundo* (2005), dirigida por Paco Zarzoso—, pero es la primera vez que Xavier Albertí utiliza este recurso en la dirección de una pieza de esta dramaturga.

El Viejo Travesti le reprocha a su hija haberse conformado con trabajar en la enseñanza, para él síntesis de todas las mediocridades. Él, por lo menos, no ha claudicado —dice—: murió y resucitó travestido: «Sí, mi resurrección tuvo lugar aquí, en este burdel, hace veinticinco años, en una noche como esta. Yo pretendía cambiar el mundo, y el mundo finalmente me puso en mi lugar; desde entonces trato de ser agradecido y de servirlo de la mejor manera, como solo los grandes derrotados de la historia pueden hacerlo» (Cunillé, 2008b: s. p.). Añade que su hija mayor, que es historiadora, acaso lo habría entendido, pero ella prefirió interpretar el papel de hija resentida antes que el de historiadora rigurosa: «En el teatro del mundo cada uno acaba interpretando el papel que mejor le sienta» (Cunillé, 2008b: s. p.). Cuando se da cuenta de que los han encerrado, la Viajera hace sonar con furia e insistencia la campanilla, pues la están esperando fuera —en el fondo, lo que teme es que su joven amante no la espere—; su padre dictamina que «Esperar es empezar a olvidar» (Cunillé, 2008b: s. p.). El Viejo Travesti orina sentado en la taza, tal como lo acostumbró su ex esposa; en esa situación tan íntima e impropia, la Viajera se ve capaz de confesarle algo que la avergüenza mucho: «Cuando me has llamado viajaba hacia la frontera con un alumno de la escuela, esta noche me escapaba con un chico de quince años» (Cunillé, 2008b: s. p.). Teme que el chico se haya arrepentido y haya vuelto a casa de sus padres llevándose su coche y su equipaje. A su padre la historia le recuerda otra muy parecida que le contó alguna de las prostitutas, y añade que los baños están para llorar y por eso hay uno en cada esquina del mundo.

Fuera del baño, el Viejo Caballero ha estado inspeccionando las botellas de la barra, comiendo cacahuets y ordenando discos. La Madame baja por las escaleras y bebe desde fuera de la barra, como si fuera una cliente; después abre la puerta del baño y se sienta en la mesa donde estaba el Viejo Caballero jugando al ajedrez. Este pone un disco y suena la canción de Burning *Mujer fatal* (1978), cuya letra —«¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? / ¿Qué clase de aventura has venido a buscar?»— resulta irónicamente apropiada para la situación de la Viajera, que se halla en un burdel tras haber seducido a un menor de edad. El Viejo Caballero saca a bailar a la Madame, si bien bailan separados: la Madame, con profusión de aspavientos; y él, chasqueando los dedos sin convicción y moviendo una pierna en un estilo pasado de moda. La Viajera abre la puerta del baño y sale del burdel. El Viejo Caballero fantasea sobre la inminente llegada de su hijo mayor pero la Madame no se anda con rodeos: «Su hijo mayor ni siquiera vendría a recoger su cadáver» (Cunillé, 2008b: s. p.).

Dentro del lavabo, el Viejo Travesti silba *La Internacional*, aunque jura no caer en la trampa de añorar los viejos tiempos. Recita ante la cámara del baño como una vieja actriz relegada al olvido: «antes contaré las baldosas del suelo cien mil veces que rendirme al viejo espejismo del pasado, antes repetiré cien mil veces las viejas aperturas del caballo del rey... O la apertura española... (*Sonríe al espejo.*) No, querida, no hay modo de escapar, el pasado es un caballo sin riendas ni jinete» (Cunillé, 2008b: s. p.). La Madame fantasea con fugarse a un lugar exótico, donde no pueda entender nada de lo que dicen y nadie la pueda entender a ella; sueña con hacer un último viaje —que sería a la vez el primero— y después encerrarse en un *château* francés. Le parece que su cuerpo nunca le ha pertenecido, ni siquiera ahora que nadie lo desea y se está pudriendo. De pronto, la madame abofetea al Viejo Caballero porque la ha pisado. Dejan de bailar.

En su parlamento de pesadilla, el Viejo Travesti mezcla alusiones al poder político detentado en el pasado —el hecho de haber estado entre los mejores—, y su catastrófica vida personal; afirma, como una *vedette* sobreactuada, que la vida no le ha enseñado nada, solo trucos para sobrevivir. Nos recuerda aquí al Mago de *Il·lusionistes*, si bien en el Viejo Travesti no hay comicidad ni ternura, sino un histriónico y autoirónico dramatismo. Mientras pronuncia estas palabras, el primer plano de la cámara del baño nos muestra el patetismo del abundante maquillaje corrido por la cara. Con una navaja en la mano, ensaya ante la cámara, como si fuera un espejo, un corte en la garganta: «La coartada estética es la última excusa del cobarde. (*Pausa.*) ¿Cómo lo hiciste tú, querida? ¿Tengo que cerrar los ojos o mantenerlos muy abiertos?» (Cunillé, 2008b: s. p.). Se refiere a la muerte de su esposa, que al parecer se arrojó bajo las ruedas de un coche —«Tu madre nunca se habría dejado atropellar por un coche sin su consentimiento. Tú te pareces mucho a ella [...]. Si ese chico se ha ido será porque en el fondo deseabas que se fuera» (Cunillé, 2008b: s. p.)—, sumiéndolo a él en una espiral de culpa y autodestrucción.

Tras un retumbar de truenos y un relampagueo azulado, entra el Viejo Militar —interpretado por Jordi Dauder— sentado en una silla de ruedas y con una pistola en la mano. Va vestido como un gánster, y dispara al aire al tiempo que grita la célebre frase del 23-F, la que pronunció el teniente coronel golpista Antonio Tejero al irrumpir en el Congreso de Diputados: «¡Todo al mundo al suelo! ¡Venga, al suelo!» (Cunillé, 2008b: s. p.). La Madame no se inmuta; el Viejo Caballero ni siquiera se despierta, y el Viejo Travesti, en el baño, cierra la navaja. El Viejo Militar besa a la Madame en la

boca y le pide que vaya a buscar dos botellas de vino; ella desaparece escaleras arriba y él se pone a jugar a los dardos. Entonces entra la Viajera, muy mojada por la lluvia, y se sienta a una mesa; no lleva reloj y no sabe qué hora es. El Viejo Militar tampoco lleva reloj y replica: «Desde hace veinticinco años me importa un comino la hora que sea. Cuando los amigos traicionan su propia palabra, el tiempo deja de tener ningún valor [...]. Sí, de modo que de traicionado he pasado a ser yo el traidor» (Cunillé, 2008b: s. p.).



Jordi Dauder en *El bordell*. Foto: Ros Ribas

Confunde a la Viajera con una periodista, aunque ella afirma ser maestra, y le hace vaciarse los bolsillos a punta de pistola. Le mira la documentación y se da cuenta de que es hija del Viejo Travesti. En ese momento se despierta el Viejo Caballero. En el baño, el Viejo Travesti brinda:

VIEJO TRAVESTI.- Porque nos conocimos aquí hace veinticinco años, la noche del veintitrés de febrero [...]. Aquella noche los tres íbamos hacia la frontera, aunque por razones muy distintas, como puedes imaginar. Y de madrugada, de pronto, frente al televisor, nos dimos cuenta de la gran farsa, de cómo nos habían engañado [...]. La rata de banca, que iba cargado de millones, lo compró al día siguiente y nos propuso ser sus socios. Tiré todos los papeles que llevaba encima, y que yo creía tan importantes para la memoria y el futuro político de este país, en este mismo váter, y luego acepté su oferta (Cunillé, 2008b: s. p.).

El Viejo Travesti se ve decrepito y medio desnudo —como el rey Lear—, completamente derrotado y enajenado. Afirma que él no dejó la política, sino que la política lo dejó a él. La tormenta llega a su punto culminante. El Viejo Militar increpa desde fuera al Viejo Travesti para que salga; también exhorta al viejo putero —al

Viejo Cliente, en la extraescena— a que baje de una vez, y brinda: «¡Por un burdel dentro de otro gran burdel que se llama España! ¡Larga vida para las dos!» (Cunillé, 2008b: s. p.).

Hay un ruido de choque o accidente. De repente una racha de viento abre puertas y ventanas y la tormenta se instala en el interior del burdel. Aparece el Chico —interpretado por Rubèn de Eguia— y entonces el viento deja de soplar tan fuerte y la tormenta empieza a alejarse



Escena de *El bordell*. Foto: Ros Ribas

paulatinamente. El Chico, aturdido y paralizado en mitad de la escena, dice haber estrellado el coche y no recordar nada: está amnésico y no recuerda ni su nombre. La Madame le hace preguntas; el Militar le da a beber alcohol; el Viejo Caballero lo toma por su nieto de EE. UU. La Viajera sale del baño y lo mira de pie, hierática, sin reaccionar. El Chico solo quiere dormir; se sienta en el sofá ante el Viejo Caballero y está a punto de cabecear, pero la Viajera se le acerca, le sujeta la cabeza y trata de que no se duerma: es peligroso que se duerma si se ha golpeado la cabeza. El Viejo Caballero le habla de ajedrez, le pregunta por sus sueños y aspiraciones, que el chaval no recuerda, y le extiende un talón para que escriba la cifra que quiera y lo gaste en lo que más le apetezca; a la manera de Timón de Atenas sentencia que «La vida es corta pero muy larga en sucesos, recuérdalo, hijo. Más vale tener a Plutón, el dios del oro, de tu parte»³⁸ (Cunillé, 2008b: s. p.). Y si el Viejo Caballero se lamenta de haberlo perdido todo, el Viejo Militar le enseña una cicatriz y se queja de haber vertido sangre por gente que ahora finge no recordar nada —«¿Sabes? Prefiero cien golpes de los de antes que toda esa palabrería que se estila hoy en día» (Cunillé, 2008b: s. p.)—; después le tiende la pistola al Chico para que le dispare de muy cerca y termine con su sufrimiento, pero el joven no es capaz de hacerlo. La Viajera está inmóvil en un segundo plano, en la mesa del fondo. La Madame pone un disco —suena la canción de Víctor Manuel *Solo pienso en ti* (1979)— y saca al Chico a bailar —«No, no dejes de bailar, la vida también es eso: repetición, las mismas cosas un día tras otro, las mismas

³⁸ Véanse los versos de *Timon of Athens*: «Plutus, the god of gold, / Is but his steward» (en línea: http://www.shakespeare-online.com/plays/timon_1_1.html).

palabras y gestos un día tras otro. (*Bajo.*) Vivir y amar tu propia miseria, eso es la vida» (Cunillé, 2008b: s. p.). Se aferra a la juventud del muchacho y le enseña lo amargo de su mensaje vital. Cuando el Chico la pisa sin querer, ella lo abofetea y él se refugia en el baño, donde el Viejo Travesti está buscando el anillo que le regaló su ex esposa:

VIEJO TRAVESTI.- Mea a la alemana.

CHICO.- ¿Cómo?

VIEJO TRAVESTI.- Que mees sentado.

CHICO.- ¿Sentado?

VIEJO TRAVESTI.- Es así como se mea en este váter. Al principio te costará un poco pero ya te saldrá. (*El CHICO se sienta en el váter.*) Ve con cuidado de no pisarme a mí también.

CHICO.- ¿Qué busca?

VIEJO TRAVESTI.- Cuando uno ha perdido incluso las cosas más inútiles se puede decir que ha llegado al final.

CHICO.- ¿Cómo es que va vestido así?

VIEJO TRAVESTI.- ¿Así... cómo?

CHICO.- Como si fuera a una fiesta.

VIEJO TRAVESTI.- ¿Te gusta mi vestido?

CHICO.- No lo sé.

Se levanta y se sube los pantalones.

VIEJO TRAVESTI.- Este vestido era de mi mujer. Cuando murió me dejó un armario lleno de vestidos y de cartas de sus amantes. Las cartas las quemé todas hace ya mucho tiempo pero con los vestidos no tuve valor. No, no tires de la cadena (Cunillé, 2008b: s. p.).

El Viejo Travesti, a la manera de Lear, se exclama por las noches que no se apiadan ni de cuerdos ni de locos. Mete la mano en el váter para buscar el anillo y, como ocurría antes con la metáfora del baño como mirador privilegiado de la ridiculez humana, saca ahora también, de la abyección en el plano físico o real, una conclusión más trascendente: «¿No has tenido que meter nunca la mano en un váter? Hasta que no lo hagas no podrá decirse que eres un hombre de verdad [...] es valor lo que se necesita para estar solo con los pantalones bajados y frente a un espejo como este» (Cunillé, 2008b: s. p.). El Chico es tan amnésico como el país en los últimos treinta años, y al Viejo Travesti se le ocurre que tal vez le convendría otro golpe en la cabeza para que recuperara la memoria. Hay aquí un juego de palabras con el sustantivo *golpe*, pues a nadie se le escapa que un golpe puede serlo de Estado; precisamente es la tentativa abortada del 23 de febrero de 1981 lo que conmemoran en este vigésimo quinto aniversario. Así pues, esta aseveración dirigida al Chico, representante de la

juventud actual, podría significar que en opinión del ex político lo que necesitaría España para recordar de dónde viene es otro golpe de Estado.

El Chico sale del baño y el Militar insiste en que juegue con él a los dardos, pero el joven se sienta en la escalera; a su lado, la Viajera le tiende un cigarrillo para que no se duerma. El Chico no recuerda si el reloj que lleva es un regalo y la Viajera, ofendida y decepcionada, sentencia que «Los regalos se vuelven baratos cuando el que los recibe no recuerda la mano de donde provienen. (*Pausa. Bajo.*) Pobre de mí, haber visto lo que he visto y lo que ahora veo»³⁹ (Cunillé, 2008b: s. p.) Toma la cabeza del Chico, la apoya en su regazo y recita un fragmento de *Orfeo* de Monteverdi: aquel en que Eurídice debe volver a las sombras y no podrá esperar ya ver otra vez las estrellas. El Chico había resucitado algo de ella que estaba muerto y ahora ella sucumbe a las tinieblas definitivamente; como Eurídice, muere por segunda vez. La Madame toca la campanilla y aparece por la escalera el Viejo Cliente —interpretado por un Jordi Serrat trajeado y con corbata—, preguntando si ha llegado ya su chófer. Le llaman Majestad y es su cliente más antiguo. Al Viejo Cliente le parece muy simpática la mirada del Chico, y se ofrece a llevarlo al hospital y tomarlo bajo su protección; esta práctica, que parece habitual, no deja de ser una manera jovial de comprar a posibles delatores. Al rey le parecería una idea estupenda que el joven amnésico, sin prejuicios ni ideas preconcebidas, trabajase para él, y está dispuesto a nombrarlo Jefe de la Casa Real española.

El Viejo Cliente es poseído por el espíritu del rey Juan de Shakespeare (*King John*, 1597): habla de tormentas metafóricas e invoca a Francia como país aliado; la expresión «Los motivos poderosos engendran acciones extraordinarias» está tomada del acto tercero de *King John*: «Strong reasons make strong actions: let us go: / If you say ay, the King will not say no»⁴⁰. Añade que la maldición de las monarquías no son los republicanos sino el hecho de «estar servidas por gente que ve una orden en cualquier fruncimiento de cejas o de frente de sus reyes [...]. Deberás estudiar muy bien mi cara para saber qué deseo a cada momento» (Cunillé, 2008b: s. p.). La Madame baja las escaleras con el abrigo puesto y una maleta en la mano; se va al otro lado de la frontera porque no quiere estar allí cuando llegue la policía: todas las chicas

³⁹ Véanse las palabras de Ofelia en el acto tercero de *Hamlet*: «O, woe is me, / To have seen what I have seen, see what I see!» (en línea: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_3_1.html).

⁴⁰ Cita de *King John* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/kingjohn_3_4.html.

están muertas. Al Viejo Cliente se le ha ido la mano con los somníferos; al parecer, le gusta la gente semiconsciente o amnésica.

El Viejo Militar, al oír que las prostitutas están muertas, propone hacer las pruebas que su madre, de ciento tres años, le ha aconsejado siempre para comprobar si una persona está muerta de verdad: ponerle un espejo debajo de la nariz, para ver si se empaña y, por lo tanto, si la persona respira. Sin ninguna duda se evoca aquí la escena decimotercera de *Luces de bohemia*, la del velorio de Max Estrella, en que el anarquista Basilio Soulinake, haciéndose pasar por estudiante de medicina, afirmaba que el poeta no estaba muerto sino que padecía catalepsia; recordemos que en *Luces de bohemia*, la portera, personaje pragmático donde los haya, pedía un espejo para ponérselo al cadáver ante la boca y ver si se empañaba con el aliento. De este modo la centenaria madre del militar se revela de la misma estirpe que la portera valleinclanesca. La Madame se va —«Ahora que me voy es cuando los quiero más que nunca, y solo me resta desearles que la locura les reviente cuanto antes el cerebro» (Cunillé, 2008b: s. p.)—, dispuesta a hacer autoestop y cruzar la frontera; los cuatro viejos la insultan con saña y la Viajera se suma a la huida mientras sigue recitando a Monteverdi. El Viejo Travesti, consciente de que jamás volverá a ver a su hija, gimotea como Lear tras la muerte de Cordelia. El Viejo Cliente está tranquilo porque al rey de España nadie puede juzgarlo, y el Chico se va con él, dispuesto a ser nombrado Jefe de la Casa Real española. El Viejo Militar, fuera de sí, grita que no permitirá que nadie lo vuelva a dejar en la estacada; saca su pistola, dispara al aire y se hace la oscuridad. Cuando vuelve la luz, vemos que uno de los pinchos de la lámpara del techo se ha desprendido y se ha clavado en el pecho del Viejo Cliente, quien, tendido en el suelo, exige a gritos que le extraigan el trozo. Solo quiere cerca al Chico, al que le pide que le coja la mano. Los tres viejos están juntos en segundo plano, con cara de pánico, y van reculando hasta meterse en el baño. El Viejo Cliente —«Tengo dentro un infierno»— le pide un favor al oído al Chico y luego muere. El Viejo Militar, de nuevo bajo el influjo valleinclanesco, exhorta al Chico a que le coloque al Viejo Cliente un espejo bajo la nariz, para ver si se empaña y comprobar si está efectivamente muerto, y que luego le clave un dardo en la mano. Esta segunda parte de la comprobación empírica sin duda está inspirada en la intervención de un cochero que, en la misma escena del velorio de Max Estrella, proponía encender una cerilla y acercarla al pulgar del difunto. En *El burdel*, el Chico le coloca al rey sobre la boca un espejito y luego va hasta la diana para llevar a cabo la segunda comprobación de la

muerte, pero finalmente no coge ningún dardo sino que toma el bastón del Viejo Cliente y da tres golpes fuertes y secos en la madera de la barra del bar. Tras una pausa, corre junto al rey y dice con voz firme y amplificada por un efecto de sonido: «Dado que el rey no responde, el rey está muerto» (Cunillé, 2008b: s. p.).

Como en *Luces de bohemia*, la muerte ha perdido su aureola sobria y trágica, y el duelo se pervierte por la inserción de motivos irrespetuosos y extraños. La suma de desconciertos crea el absurdo en medio de la pérdida. De nuevo farsa y tragedia se dan la mano. La esencia de lo tragicómico la configura la unión indisoluble de solemnidad y trivialidad. Pero mientras en Shakespeare —así, en la célebre escena del cementerio de *Hamlet*, con los dos enterradores y la calavera de Yorick— la mezcla de lo trágico y lo bufo opera una interrupción cómica en mitad de una atmósfera de por sí trágica, la proporción y el efecto son distintos en Valle-Inclán. El esperpento promueve una irrupción de lo trágico en la ridiculez reinante. También en *El burdel*, con su atmósfera de irrealidad y onirismo, prevalece lo grotesco por encima de lo trágico.



Escena de *El burdel*. Foto: Ros Ribas

Estamos ante una pieza política construida a partir del género de la tragicomedia; en ella destacan la habilidad constructiva y el calado de los personajes, así como la potencia metafórica del lenguaje y su proyección o alcance hipertextual. La acción de *El burdel* transcurre en un burdel de frontera, en el vigesimoquinto aniversario del 23-F. Se celebra un cuarto de siglo de la sociedad formada por los dueños del prostíbulo: un militar, un banquero y un político travestido; la que fuera la anterior dueña del local se quedó como madama, y su cliente más renombrado es uno que se autodenomina rey

de España y que goza de todas las prostitutas a la vez. Eduard Molner resume los antecedentes que llevaron a la situación actual: «Antes de cruzar la frontera se dieron cuenta, mirando la pantalla de un televisor, de que su huida era innecesaria, a la par que su participación en la primera línea de la vida política española [...] supieron que el país no iba a cambiar, ni en un sentido ni en otro, y sin embargo se convertía en lugar idóneo para invertir en prostitución (Molner, 2008b: 5). Los personajes, que mantienen posiciones ideológicas enfrentadas, coincidieron en ese espacio fronterizo, el burdel, la noche del golpe de Estado del 23-F. Señala Santiago Fondevila (2008a: 35) que «son, al fin, como fantasmas cuya percepción vital se detuvo en 1981». El espacio del burdel está suspendido en el tiempo y sus pobladores tienen mucho de fantasmagórico.

Los personajes no tienen nombre propio y encarnan estereotipos. Se mueven en una atmósfera alucinada propia de los sueños. No sabemos si son individuos anodinos que sueñan haber sido grandes hombres, o más bien desechos de la política y del ejército que se crecen poseídos por los personajes de Shakespeare. ¿Son de verdad o son monigotes? Es posible establecer un paralelismo con *El balcón* (*Le Balcon*, 1957) de Jean Genet, en que una madama regentaba un burdel donde hombres insignificantes asumían a través del disfraz roles de poder —obispo, juez y militar— en una ciudad sin nombre que sufría los estragos de una revolución. Como dice Raquel García-Pascual (2012: 37), «La máscara [...] dice la verdad de un rostro que finge esconderse». A diferencia de la obra de Genet, aquí los hombres son los dueños del burdel y acuden allí, más que para realizar sus fantasías, para enterrar sus ilusiones. En la obra de Cunillé las esferas de influencia representadas por los cuatro viejos —expulsados del poder— son la monarquía, la alta política, el estamento militar y el sistema financiero. A menudo estos personajes se comportan como si tuvieran las prerrogativas de antaño, en especial el banquero y el militar. El Viejo Travesti constituye el personaje más trágico —no en vano su modelo shakespeariano es Lear—, por cuanto es autocrítico y consciente de lo que ha perdido en el camino. La Madame, observadora cínica y perspicaz, es, a pesar de todo, la única que tiene alma, según el Viejo Travesti, aunque sea un alma bien podrida; tiene la costumbre, propia del oficio, de mirar a la gente que entra allí como si los conociera de toda la vida, y sabe decirles las verdades como el bufón de Lear. La Hija, representante del fallido sistema educativo español, es un personaje venido de fuera que los observa sin acertar a comprender del todo la situación —precisamente porque el fracaso de la educación

es el fracaso de la memoria y su transmisión—, mientras que el Chico, representante de una juventud amnésica y sin cultura, es sobornado sin dificultades por el poder. En este sentido señala Molner (2008b: 5) que «Cunillé hace entrar la juventud por la puerta, para que veamos como la historia se ha esfumado por la ventana».

Eduard Molner (2008a: 49) incide en el empleo que la dramaturga hace de distintos referentes shakespearianos para profundizar en la dimensión moral de los personajes. La Hija, como Ofelia y Cordelia, hace depender su felicidad de un tercero, en este caso del menor con el que se ha escapado, pero acaba huyendo sola. El Viejo Travesti, trasunto del rey Lear, ha fracasado como padre y como político. La Madame asume el rol de lúcido bufón que dice a cada uno su verdad, y encarna el pragmatismo y la cordura; también pronuncia frases de Apemanto, personaje de *Timón de Atenas*. El Viejo Militar, cuya función en el burdel es mantener a raya las mafias rusas y rumanas, brinda por «haber luchado contra la gangrenada patria y haber perdido. Sí, celebramos una derrota ya que no tenemos ninguna victoria que celebrar exceptuando la de estar vivos, si se puede llamar vida a esto» (Cunillé, 2008b: s. p.); este personaje toma como modelo a *Coriolano*. El Viejo Caballero, socio mayoritario del burdel, tiene la habilidad de componer una paz provechosa, acompañando la puñalada por la espalda con una palabra amable en los labios; se dedica a repartir cheques sin fondo y hace suyas algunas réplicas de *Timón de Atenas*: «Qué tiempos tan extraños en los que se llora con la risa y no con el llanto» —«Strange times, that weep with laughing, not with weeping!»⁴¹—. El rey de España es poseído, por momentos, por el Juan Sin Tierra shakespeariano. El uso de citas y guiños literarios no es un mero divertimento metateatral sino un procedimiento para dotar de mayor envergadura a los personajes, adensarlos y sobredimensionarlos, haciéndolos vibrar en el trasiego de la tradición; constituye, como dice Molner (2008b: 5), «el colofón de un robustecimiento del personaje, de una buscada consolidación de su identidad». Marcos Ordóñez (2008: 22) alude a la «ferocidad disparada con silenciador», a los «apartes shakespearianos que sueltan los personajes, en voz baja, casi avergonzados» y a la «locura sonámbula» de *El burdel*. Víctor Molina (2008: 49) concibe toda la representación como un sueño que tiene el personaje del Viejo Travesti, y califica el espectáculo como una pesadilla «donde un militar repite como saludo una frase de Tejero, con una pistola de balas de salva. Donde un rey ridículo, que ni siquiera es de opereta, muere de la manera menos

⁴¹ Cita de *Timon of Athens* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/timon_4_3.html.

real posible en esa noche de tormenta teatral. Y [...] un lavabo donde aquel que sueña encuentra finalmente su hogar intelectual».

Tanto lo que se cuenta como la forma como se cuenta parecen más propios de un sueño que de una narración convencional. Ya a propósito de *Il·lusionistes* habíamos hablado del sueño escénico y de la textura onírica que adquiriría la presentación de los sucesos por cuestiones más bien de sintaxis escénica; aquí lo onírico no viene dado tanto por la estructura espacio-temporal como por la caracterización de los personajes y el modo como irrumpen de improviso los unos en la vida de los otros. Los personajes parecen concitados por la necesidad de otros personajes: como si lo representado no fuera más que el sueño de un viejo intelectual que se despierta travestido en un presente hostil y una mediocridad pesadillesca, todo en ese burdel parece sometido a un espejo deformante.

En palabras del director, Xavier Albertí, «La virtud de la obra es lograr el equilibrio entre la fábula, para hacer creíbles y reconocibles esos personajes, y las máscaras grotescas que llevan puestas» (citado por Fondevila, 2008a: 35). La máscara, la fantochada, la distorsión del personaje procede de la tradición del esperpento como eficaz instrumento de intervención en lo real. Señala Jordi Bordes (2008: 48) que «La crítica és intel·ligent perquè, sense sentenciar culpables, demostra la realitat d'una transició prudent mal entesa, d'una voluntat de no mirar allò que no hauria de ser concebible en una societat democràtica».

Si con su esperpento Valle-Inclán mostraba las miserias y horrores de la España borbónica, Cunillé retrata de esta forma fantasmagórica pero al mismo tiempo incisiva, grotesca y ácida las circunstancias y consecuencias de ese período de la historia reciente de España llamado Transición. Señala Molner (2008a: 49) que «*El bordell* entra por la autovía de la metáfora a cuestionar la [...] transición política española de la dictadura a la democracia». La presencia de este Viejo Cliente que asegura ser el rey de España se explica por la importancia histórica que tuvo la figura del monarca español en la gestión y desenlace del intento de golpe de Estado de 1981; la lectura que subyace a este entramado de relaciones es que el rey, con su pactismo, los ha encubierto a todos durante veinticinco años, y a cambio ha obtenido la omisión de sus faltas y devaneos. Así pues, el burdel es España y su mejor cliente es el rey. Jordi Bordes (2008: 48) apunta que, además de presentar la Corona como la institución que siempre sale ganando, Cunillé culpabiliza también a sus acólitos, que «es deixen

prender la cartera i aguanten els anys de presó que faci falta per carregar amb les morts de les prostitutes de carretera que faci falta».

Todo es decrepito y trasnochado: discos rayados, sofás raídos, banqueros descapitalizados, políticos travestidos, militares con balas de fogueo... Los personajes están atrapados en un espacio fronterizo y en un error del pasado. La estética y la banda sonora, de finales de los años setenta, ofrecen un aspecto de tiempo detenido y la decoración brillante y *kitsch* hace pensar en un puticlub de carretera.

Con esta pieza Cunillé se abre a la concreción y al argumento, en una línea inaugurada anteriormente, y cuyo máximo exponente es *Barcelona, mapa d'ombres*. Como ocurría en aquella y en otras obras de tono crepuscular, «Todo está al borde de lo desdramatizado pero todo, al mismo tiempo, parece esencialmente dramático» (Molina, 2008: 50). Su modo de enriquecer la palabra es acudiendo a personajes shakespearianos; por otra parte, como señala Molner (2008b: 5), la incontinencia verbal de estos seres destruidos por la memoria, que recuerda el estilo de Thomas Bernhard, les confiere su carácter de fante grotresco. Los personajes se afianzan en la palabra, rompen a hablar y verbalizan sus miserias y delirios, en una patética exhibición que solo pueden acometer quienes están de vuelta de todo y no tienen nada que perder.

6.1.12. A modo de cierre

Como decía Paco Zarzoso en la entrevista que le hicimos y que figura en el segundo anexo de esta tesis, el mundo teatral de Lluïsa Cunillé es muy diverso y «Más que una evolución, se trata de cómo ha ido ella ampliando, añadiendo regiones, registros» (Anexo 2.8). Este mundo tiene zonas de comedia, tragedia, tragicomedia, melodrama, *cabaret*, farsa, etc. Veremos asimismo cómo, en colaboración con Xavier Albertí, Cunillé incursiona en el teatro musical, reversionando zarzuelas y materiales del género chico e ínfimo, y compone mosaicos escénicos a partir de la vida y la obra de creadores como Jaime Gil de Biedma, Manuel Vázquez Montalbán, Terenci Moix o Pier Paolo Pasolini, entre otros; con Paco Zarzoso experimenta también con los géneros y los formatos, a partir de presupuestos formales que hallan el modo de vehicular una preocupación ética fundamental en su dramaturgia.

En el siglo XXI Lluïsa Cunillé ha seguido manteniendo algunas constantes que se hallaban en sus primeras piezas de los años noventa, y ha ampliado territorios, ha

explorado las posibilidades de los personajes, ha experimentado con el espacio y el tiempo y ha hibridado géneros. Entre *Passatge Gutenberg*, intimista y lacónica, y *El burdel*, esperpento que presenta de modo grotesco el momento actual de desencanto político —recogiendo la herencia de Valle-Inclán e incorporando réplicas de personajes shakespearianos—, median piezas y espectáculos muy distintos, nueve de los cuales hemos analizado en este apartado; del resto nos ocuparemos en capítulos sucesivos. *El gat negre* juega con el género del *cabaret* para trocarse después en melodrama y se sitúa en la encrucijada histórica de la Alemania pre-nazi; la voluntad de diálogo con la historia del siglo XX reaparecerá en piezas posteriores como, por ejemplo, *El burdel* y la inédita *La boira* (2014). *El aniversario* aborda el tema de la memoria y el (des)encuentro a partir de personajes que habitan el tiempo de la espera, más que el de la acción. En *Aquel aire infinito* una mujer pasa por la identidad de cuatro heroínas trágicas —Electra, Fedra, Medea y Antígona— en diálogo con un deslucido héroe errante, Ulises; atrapados en una urbe deshumanizada y metamórfica, los personajes mutan de identidad, ajenos incluso a su propio dolor; incapaces de vivir en el aquí y el ahora, entretejen una reflexión sobre el género, la condición de extranjería, el amor y el odio, la rebeldía, la violencia, la soledad. *Il·lusionistes*, comedia onírica o sueño escénico, aporta ludismo y magia a las peripecias y frustraciones de tres hermanos que no acaban de tomar las riendas de su vida. *Barcelona, mapa d'ombres*, una de las obras más conocidas y premiadas de la autora, sitúa a unos personajes, definidos en buena medida por su relación con la ciudad, en el umbral del cambio y la transformación, y, por ello, en un estado propicio para la revelación. *Occisió* podría calificarse como teatro de amenaza con atmósfera de *thriller* y cierto trasfondo de *western*. *Conozca usted el mundo* nos presenta, como *Il·lusionistes*, un trío de personajes que luchan por conseguir la felicidad, en este caso a partir de estrategias erróneas como el autoengaño y la impostación identitaria; a pesar de todo, despiertan ternura y promueven la identificación en el espectador. *La cantant calba al Mc Donald's* rescata a personajes de Ionesco para sumergirlos en un contexto contemporáneo y hacer una crítica a la globalización. En *Après moi, le déluge* hay un desajuste entre fábula y drama que permite que un personaje invisible se manifieste, como en un trance de posesión, a través del cuerpo de otro personaje, y hable de una África tan invisible como él a ojos de los occidentales.

Siguiendo la distinción que hace Xavier Albertí entre dos etapas diferenciadas en la trayectoria dramaturgica de Lluïsa Cunillé (Anexo 1.6), *Passatge Gutenberg*, *El*

aniversario e incluso *El gat negre* pertenecen a una primera etapa marcada por una investigación sobre el silencio —con atmósferas sumidas en la abstracción, tal como señala Juan Carlos 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»—, mientras que a partir de *Aquel aire infinito*, punto de inflexión en su carrera, se trabajan más los personajes a partir de aquello que verbalizan y no tanto de aquello que callan. El teatro de Lluïsa Cunillé es heterogéneo y multiforme pero coherente, al punto que en ocasiones se diría que las distintas obras de la autora dialogan entre sí. La realidad se nos ofrece, en su escritura, de modo poliédrico, y a través de imágenes de gran fuerza poética.

6.2. PIEZAS ESTRENADAS DE AUTORÍA COMPARTIDA CON XAVIER ALBERTÍ

Xavier Albertí, actual director artístico del Teatre Nacional de Catalunya, tiene una dilatada trayectoria como director de espectáculos teatrales y musicales —más de setenta— y ha recibido también numerosos premios. Ha dirigido obras de Thomas Bernhard, Sarah Kane, Harold Pinter, Josep Maria Benet i Jornet, entre muchos otros. Su fascinación por determinados personajes de la cultura, como Carmelo Bene, Tennessee Williams, Boris Vian, Josep Maria de Sagarra o Serafí Pitarra, entre otros, lo ha llevado a convertirse en el creador de lo que Juan Carlos Olivares (2005b: 38) considera una suerte de subgénero dramático: la biografía escénica, con una selección de personajes y textos muy personal, y una reelaboración dramática sui generis. Hay en estas recreaciones ciertos elementos estilísticos comunes: así, la presencia de la música, la austeridad escenográfica y cierto tono mundanal en unos espectáculos que flirtean con una idea intelectualizada del *cabaret* (Olivares, 2005b: 38). Pablo Ley (2002: en línea) describe la de Albertí como «una mirada fría, a menudo cortante como un rayo láser, claramente contemporánea, sometida a una estricta regularidad musical».

De la mano de Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé ha ido explorando nuevos campos de la escritura dramaturgica; así, ha recreado la obra de autores como Pier Paolo Pasolini, Terenci Moix, Manolo Vázquez Montalbán o Serafí Pitarra, entre otros, y ha revisitado los géneros populares y parateatrales. En su recorrido como autora ha sido decisiva la asociación creativa con Xavier Albertí, que ha dirigido muchos de sus textos —*Privado*, *Passatge Gutenberg*, *Dotze treballs*, *La cita*, *Et diré sempre la veritat*, *El bordell*, etc.— y con el que ha elaborado conjuntamente espectáculos como, entre otros, *PPP*, *El dúo de la africana*, *Assajant Pitarra* y *La corte del faraón*. Su teatro brilla cuando halla el cómplice adecuado en la dirección escénica, y, como señala Marcos Ordóñez (2001: 3), «su cómplice más reincidente es Xavier Albertí». En la entrevista que tuvimos ocasión de hacerle, Albertí declara que las dos poéticas, la suya y la de Cunillé, se han influido mutuamente:

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. Solo 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 [...] 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 (Anexo 1.8).

Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé se conocieron en 1993, con motivo de la puesta en escena de *Libración*. A partir de ahí director y dramaturga iniciaron una andadura teatral jalonada de éxitos y fuertemente sellada por una complicidad y amistad de más de veinte años. Juntos, en fértil asociación creativa —«un largo etcétera de actividades que han supuesto para ambos una singular y nada habitual singladura en común, llena de correspondencias, contaminaciones y concupiscencias» (Albertí, 2008b: 4)—, han trazado una amplísima trayectoria artística.

Xavier Albertí ha dirigido *Libración* (1994), *Cel* (1995) —lectura dramatizada—, *Dedins, defora* (1997), *Privado* (1998), *La cita* (1999), *Dotze treballs* (1998), *Passatge Gutenberg* (2000), *El gat negre* (2001), *Vianants* (2004) —dramaturgia de Cunillé y Zarzoso—, *El bordell* (2008) y *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010) —espectáculo de autoría compartida con otros autores y directores—. Entre medio hay once espectáculos que pueden considerarse de autoría compartida, porque, aunque Lluïsa Cunillé lleve el peso de la escritura, ha trabajado conjuntamente con Albertí en la idea, selección de materiales y elaboración de la dramaturgia:

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 [...]. 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 lo pedía. 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 (Anexo 1.4).

Hemos dividido esta producción de autoría compartida en tres subapartados. En el primero, analizamos *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002), un concierto homenaje a estas cantantes líricas, y *Et diré sempre la veritat* (2002), un monólogo teatral inspirado en la trayectoria vital y artística del actor Lluís Homar. En segundo lugar, analizamos una serie de espectáculos en que Cunillé y Albertí parten de materiales literarios diversos de otros autores y los reelaboran en formato teatral; nos ocuparemos, pues, de los artefactos escénicos contruidos a partir de textos de Jaime

Gil de Biedma —*Más extraño que el paraíso* (2001)—, de William Shakespeare —*Troilus i Cressida* (2002)—, de Terenci Moix —*El pes de la palla* (2004)—, de Manuel Vázquez Montalbán —*El pianista* (2005)—, de Pier Paolo Pasolini —*PPP* (2005)— y de Frederic Soler «Serafí Pitarra» —*Assajant Pitarra* (2007)—. Señala Eduard Molner que, en estos espectáculos, los roles de Cunillé y Albertí, a pesar de seguir siendo los de dramaturga y director respectivamente, quedan diluidos en un solo equipo creativo: «Tal vez *El pes de la palla*, sobre textos autobiográficos de Terenci Moix, estrenada al Romea el diciembre de 2004, fou un dels primers muntatges que manifestaven aquesta forma de treball, tot i que sense el precedent de *Más extraño que el Paraíso* (2001), una dramaturgia sobre textos de Jaime Gil de Biedma i la mateixa Cunillé, probablement no s'hagués produït» (Molner, 2013b: 74). Por último, en el tercer subapartado, abordamos aquellos espectáculos en que Cunillé y Albertí han revisitado y en cierto modo actualizado piezas y materiales históricos de los géneros populares, lo que se ha dado en llamar género chico e ínfimo: operetas, zarzuelas, *cabaret*, *music hall*, etc. Con los espectáculos *El dúo de la Africana* (2007), *La corte del Faraón* (2008) y *La Pajarera* (2011), Albertí y Cunillé pretenden, como dice Molner (2007: 24), reivindicar «Lo popular de antes, no como contenedor de caspa, sino como portador de vanguardia, de valores transgresores, de cuestionamiento de órdenes sociales».

Estos espectáculos de autoría compartida entre Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí exploran múltiples recursos y se caracterizan, por una parte, por la importancia del elemento musical, influencia sin duda de Albertí —Molner (2013b: 74) lo considera una «variant personal i intransferible de músic escènic», y el propio Albertí afirma que su manera de ser músico es a través de la palabra y del teatro (Prieto Nadal, 2013c: 100)—, por técnicas como el *collage* y, en definitiva, por el empleo de una sintaxis que rompe o suspende deliberadamente la ilusión escénica. Molner pone como ejemplo de ello el hecho de que en la mayoría de estos espectáculos haya una presencia prácticamente ininterrumpida de los intérpretes en escena, recurso marthaleriano que Albertí utilizará en montajes como *Crónica sentimental de España* (2006), *El dúo de la Africana* (2007) —cocreada con Cunillé—, *Pinsans i cadeneres* (2008) e incluso en *Vida privada* (2010), y que está muy presente en todo el teatro de vanguardia europeo. La suma de estímulos, anécdotas, citas, momentos musicales, etc., remite a una dimensión superior que unifica el espectáculo y hace que, de algún

modo, el espectador deba restituir la idea o el relato que aglutina y da sentido a los fragmentos.

6.2.1. Homenajes a los intérpretes de teatro y música

En este primer subapartado hemos incluido dos piezas de difícil clasificación por lo singular de sus propuestas. Ambas fueron estrenadas en el año 2002. *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* quiere homenajear a las dos cantantes mencionadas y también a la música de una época muy concreta. *Et diré sempre la veritat* hace un recorrido por algunos papeles y momentos de la carrera artística de Lluís Homar, actor de primera línea de la escena catalana y española. Las hemos agrupado porque ambas se proponen reconocer públicamente la valía de los intérpretes, que, más allá de ser instrumentos al servicio del arte, elaboran y generan un discurso sobre su quehacer y su trayectoria, así como sobre las obras y los maestros con que han trabajado.

6.2.1.1. *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002) y la música catalana contemporánea

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 textos. Las canciones fueron interpretadas por la soprano Julia Arnó y tocó al piano Àngel Soler. Se trata de un concierto homenaje a la soprano Conxita Badia (1897-1975) y a la mezzosoprano Anna Ricci (1930-2001).

La barcelonesa Conxita Badia fue una de las sopranos más destacadas del siglo XX que se desempeñó en géneros muy variados, como música de cámara, *lieder*, grandes oratorios, canción popular, etc.; además fue una excelente pianista y desarrolló una carrera como profesora de canto, con alumnas tan destacadas como Montserrat Caballé. Se la recuerda sobre todo por sus interpretaciones de la canción catalana, española y latinoamericana; en este sentido, estrenó la obra de numerosos compositores contemporáneos. Sus tres grandes maestros fueron Enric Granados, que detectó en ella un don natural para el canto y la formó desde pequeña, Pau Casals, con cuya orquesta sinfónica cantó en más de treinta conciertos, y Manuel de Falla. En febrero de 1937 emprendió el camino del exilio, y trabajó en París y en varias ciudades europeas con los principales compositores y músicos del momento. En 1938 se reunió

con su marido en Brasil, en cuyos principales teatros actuó y dio a conocer a los músicos contemporáneos españoles y catalanes. Poco después se instaló con su familia en Argentina, donde se reencontró con Manuel de Falla y otros exiliados, y trabajó con los mejores compositores argentinos del momento. A pesar de todos los éxitos y de una propuesta de gira por los Estados Unidos, Badia decidió volver a Barcelona en 1946, para que sus hijas no perdieran sus raíces; allí acogería a su vez a los compositores latinoamericanos que tan bien la habían tratado en su paso por América, y difundiría la música de Heitor Villa-Lobos, Jayme Ovalle, Silvestre Revueltas, Juan José Castro, Carlos Guastavino y Alberto Ginastera, entre otros muchos.

Anna Ricci (1930-2001) fue una mezzosoprano que se dedicó profesionalmente al canto, a la ópera clásica y al teatro contemporáneo. Nacida en Barcelona de padres italianos, comenzó su carrera como cantante en 1949 y creó un amplísimo repertorio, donde tenían cabida las cántigas, la lírica catalano-provenzal y la lírica hispánica de los siglos XII y XIII, así como la música sefardí, la ópera y la música contemporánea del siglo XX. Estuvo vinculada al teatro de vanguardia, y colaboró con Joan Brossa en el montaje *Suite bufa*, con música de Josep Maria Mestres Quadreny (1966); con Carles Santos en *Concert irregular* (1968), el espectáculo músico-teatral *Elsa de Gabrieli* (1982), y con Francisco Nieva en *Corazón de harpía* (1989). En 1991 colaboró en *Brossiana*, obra musicada por John Cage, Andrés Lewin-Richter, Lluís Callejo, Gabriel Brncic, Eduardo Polonio y Jordi Russinyol. En 2001 la muerte la sorprendió mientras preparaba este homenaje a Conxita Badia.

El texto que abre el espectáculo, y que precede a las tres primeras piezas musicales, se emite, como el resto, en *off*, bajo forma de grabación. Empieza con una breve declaración de Conxita Badia —«Granados era el millor mestre, el millor artista, a ell dec tot el bo que artísticament puc haver copsat, pugui haver heretat» (Cunillé, 2002a, inédita)⁴²— y sigue una breve introducción a la figura y la trayectoria de la soprano, donde se hace explícita la deuda reconocida por la propia artista hacia los músicos de su época:

Fidel a l'esperit de Granados, Conxita s'interessà per la música del seu temps. Ella representa la intèrpret ideal per als compositors catalans de la seva època, tant abans com després de la guerra, fou la principal cantant de les cançons de Granados, Falla, Mompou, Gerhard, Esplà, Albéniz, Turina, Millet, Montsalvatge, Casals, Rodrigo, Nin, Anglès, Pedrell, Vives, Toldrà, Morera,

⁴² La dramaturgia de este espectáculo es inédita. Citamos a partir del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

Serra, Llongueres, Homs, Pujol, Blancafort, Bonet, Valls, Zamacois, Llates, Manén, Salvat... i un llarg etcètera. Alguns van dedicar-li les seves composicions i la reclamaren per a les seves estrenes o presentacions en públic (Cunillé, 2002a, inédita).

También se citan algunas palabras de compositores conocidos, sin explicitar las fuentes; así, se reproduce una declaración de Schönberg —«Arnold Schönberg digué de Conxita Badia: “La raó per la qual he trobat extraordinària la interpretació que fa de les meves cançons és perquè sap cantar melodies”»— que se halla en la biografía de Badia realizada por Joan Alavedra (1975: 237). También se alude a su exilio en Latinoamérica, donde interpretó canciones de Villa-Lobos, Castro, Ginastera, Guastavino, etcétera. Ella quiso hacer en España con la música argentina lo que había hecho en Argentina con la música española, y así hizo de puente entre la música de Europa y América, e inspiró con su voz a multitud de compositores de aquí y de allá. Este primer texto grabado explica que el presente homenaje era una iniciativa de la cantante Anna Ricci, a quien la muerte se llevó antes de poder hacerlo efectivo: «Recordem doncs aquesta nit a aquestes dues artistes compromeses amb la música del seu temps. Cadascuna en circumstàncies polítiques i socials força difícils, van trobar la manera, a través de recitals, concerts o del teatre musical, d’expressar una part molt important de l’ànima dels pobles que es troba en la seva música» (Cunillé, 2002a, inédita).

Después de este texto introductorio se interpretan tres piezas: *Cançó de l’estel*, de Felip Pedrell; *Gracia mía*, de Enric Granados, y *Jota*, de Manuel de Falla. Estos tres compositores son los grandes referentes o maestros de la generación catalana de los años veinte. Pedrell (1841-1922) tuvo influencia de Richard Wagner y de Richard Strauss, pero, a pesar del componente germánico en su obra, sus producciones adoptaron también una forma catalana. Pedrell influyó en la formación de compositores como Manuel de Falla, Enric Granados, Isaac Albéniz, Enric Morera o Robert Gerhard, y es el creador de la ciencia musicológica en Cataluña, así como el descubridor y actualizador del polifonismo español del Siglo de Oro. *Cançó de l’estel* pertenece a la ópera *Els Pirineus* (1902) —libreto de Víctor Balaguer—, estrenada en 1902 en el Liceo y en italiano, como era costumbre en la época. Esta ópera, en la que los especialistas detectan una cierta deuda formal y estilística con el drama wagneriano, pretendió ser un gran referente del nacionalismo catalán del momento pero cayó en el olvido tras su estreno.

Enric Granados (1867-1916) fue el gran maestro de Conxita Badia. Algo más joven que Debussy y Strauss, y un poco mayor que Arnold Schönberg o Béla Bartók, no registra en su música influencia alguna de estos compositores, y tampoco de Wagner. Según Manuel Valls (1969: 153), Granados vivió la circunstancia mental de su tiempo pero no la reflejó en su obra; fue impermeable al alud wagneriano, tan perceptible, en cambio, en contemporáneos como el propio Pedrell o Enric Morera. Valls (1960: 56) considera a Granados un fruto tardío del romanticismo, un heredero de Chopin que contribuyó considerablemente a ampliar el repertorio de salón. Sintetizó y resumió el romanticismo musical peninsular en todas sus etapas: la intimista del piano, la vagamente nacionalista, y la lírica o escénica. *Gracia mía*, la canción interpretada en este homenaje a Badia y Ricci, pertenece a sus *Canciones amatorias* (1913), compuestas a partir de textos del *Romancero general*. Las cantó Conxita Badia en 1913 en la Sala Granados, y la acompañaba el propio compositor al piano.

Manuel de Falla (1896-1946) siguió las orientaciones de Pedrell, Albéniz y Granados, y asimiló los procedimientos de Dukas y Debussy sin dejarse influenciar por ellos; uno de sus méritos indiscutibles es el haber redimensionado y prestigiado la música española, y destaca por su austeridad y su afán perfeccionista. Los elementos que utiliza son a menudo derivaciones de temas folclóricos, ritmos y cadencias estilizados, traducidos del ambiente popular con contornos precisos y netamente dibujados. La *Jota* aquí interpretada es la cuarta de sus *Siete canciones populares españolas* (1914), y se trata de una composición que rezuma poesía popular, tanto por su estructura métrica, que se corresponde con la copla, como por la temática elegida —las trabas que la sociedad pone al amor entre dos jóvenes— y la ambientación rural.

El segundo texto, también en *off*, reproduce un fragmento de una carta escrita por Robert Gerhard a Pau Casals: «Estimat i adorat mestre! Un crític de Berlín ha escrit sobre la nostra Conxita: és una de les veus més belles, una de les artistes més pures que mai hagi escoltat. Aquest judici reflecteix l'opinió unànime d'un públic emocionat i meravellat per l'art i l'ànima de la nostra Conxita». El documento puede hallarse en la biografía realizada por Mònica Pagès i Santacana (2000: 25). Añadía Gerhard que la voz y la actitud de Conxita Badia le habían permitido apreciar como nunca antes la belleza de las canciones y la dulzura de la lengua catalana. Después de este fragmento se interpretan tres piezas más, en esta ocasión de compositores de primera línea pertenecientes a la llamada generación de los años veinte: *Cançó de la fira*, de

Frederic Mompou; *Si anessis tan lluny*, de Eduard Toldrà, y *La calàndria*, de Robert Gerhard.

Cançó de la fira (1949) corresponde a la vertiente más popular de Frederic Mompou (1893-1987), que en esta ocasión musicó un poema de Tomàs Garcès. Afirma Xavier Montsalvatge que Mompou fue un músico de pureza e integridad incomparables, y dotado de una naturaleza artística en superación constante: «No era un compositor inmovilista. Evolucionó plácidamente sin envites ni colisiones de estilo pero permaneció abstraído en su manera de crear el mundo sonoro que giraba sobre sí mismo» (Montsalvatge, 1988: 108). Por su parte, Manuel Valls remarca que en la música de Mompou el elemento popular de sustancia catalana se desmaterializa para ofrecernos la esencia de su espíritu: «l'oració musical és pressentida en el conjunt harmònic i en la massa sonora suspena en l'espai més que no pas en la melodia definida» (Valls, 1960: 119). Su pensamiento musical tiende a la síntesis y a la concentración, y a presentarse desmaterializado de toda anécdota o detalle. No es directamente deudor de ningún compositor en concreto, si bien eran necesarios precedentes como el de Debussy —la sensibilidad francesa es la que más ascendente tiene en él— para que surgiera el particular clima de su música, que desarrolla elementos expresivos íntimamente personales, y en cuyo talento convergen la gracia, la agilidad y la ironía: «La seva estètica, la intenció que incorpora a l'obra, la seva expressió ètnica i el seu color adquireixen un matís especial, propi i característic, difícilment aprehensible» (Valls, 1960: 114).

La música de Eduard Toldrà (1895-1962) es, en palabras de Valls, «un petit univers on les coses familiars i habituals prenen nova forma i adquireixen un nou sentit [...], atorga a cada objecte, a cada ambient, un inaprehensible sentit poètic, en què el nus anecdòtic del clima assoleix, gràcies a la naturalitat expositiva, un amable i profund sentit transcendent» (Valls, 1960: 125). Toldrà conjuga elementos de dos ámbitos: uno, de orden estético-sonoro; el otro, de carácter eminentemente localista. Si Mompou intelectualiza y da nueva dimensión al espíritu melódico catalán, si Blancafort recrea climas espirituales antes despreciados por intrascendentes como temas de inspiración, Toldrà se caracteriza por un popularismo urbano cuya expresión se centra en Barcelona; señala Valls (1960: 130) que Toldrà es el intérprete sonoro de la burguesía catalana y no tanto del pueblo catalán; se movió en ambientes literarios y a menudo utilizó como punto de partida emociones poéticas. La canción *Si anessis tan lluny* pertenece a la serie *La rosa als llavis*, a partir de poemas de Joan Salvat-

Papasseit, por la cual obtuvo en 1936 el premio Isaac Albéniz, que dedicó precisamente a Conxita Badia; tuvo que esperar once años, hasta que ella volviera del exilio, para estrenar esta serie de canciones.

Robert Gerhard (1896-1970) pertenecía a la generación del Novecentismo pero se apartó de este movimiento. Fue discípulo, primero, de Felip Pedrell y, más tarde, de Arnold Schönberg, e introdujo en España la técnica composicional dodecafónica o serial schöenberguiana, adaptada a la manera de fondo armónico que dotara de un singular y especial relieve a las líneas melódicas de contorno específicamente catalán (Valls, 1960: 140). *La calàndria*, armonización para soprano y orquesta, consiste en una melodía tradicional catalana dentro del ciclo *Sis cançons populars catalanes*, para voz y orquesta, estrenado en Viena en 1932.

A continuación se reproduce una declaración de Pau Casals —recogida en la biografía de Joan Alavedra— sobre el arte de Conxita Badia y sus hechizantes interpretaciones: «Aparentment sense esforç i amb aquella també aparent facilitat, resol tots els problemes tècnics de la veu. Així, i ja des de la primera nota del seu cant, s'enduu el qui l'escolta devers el món de la poesia» (Alavedra, 1975: 233). Siguen tres piezas musicales más: *Joc*, de Manuel Blancafort; *Vals de barri*, de Manuel Valls, y *Balada de la nova Solveig*, de Pau Casals.

De Manuel Blancafort (1897-1987) dice Montsalvatge que fue uno de los primeros, junto con Mompou y Gerhard, que esquivaron en su momento el *tornado* wagneriano, estética que inundó la conciencia musical del país: «Manuel Blancafort nos ha dejado una obra notable y muy característica de la música catalana de la primera mitad de este siglo. Él y Mompou representan conjuntamente la tendencia renovadora pero no iconoclasta, autodidacta sin renunciar a los influjos de los compositores afines a su sensibilidad» (Montsalvatge, 1988: 50-51). Valls (1960: 78) considera que en virtud del arte de Blancafort la ironía o la gracia de cosas tenidas hasta aquel momento por frívolas pasan a la altura de categorías; así ocurre con *La polca de l'equilibrista*, que Jordi Masó tocará en *El pianista* (2005), y con *Joc*, que Conxita Badia estrenó en 1950 y que Júlia Arnó canta en este *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*.



Júlia Arnó interpretando *Vals de barri*, de Manuel Valls. *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*.
Vídeo: [Vals de barri, interpretado por Júlia Arnó](#)

Manuel Valls (1920-1984) no tuvo una prolongada difusión de su música, si bien cuenta con obras representativas como *Estudis concertants* (1958), *Invencions* (1959) y *Moviments simfònics* (1964), todas ellas para orquesta; un concierto para guitarra y sobre todo repetidas colaboraciones con el poeta Salvador Espriu, que le inspiró partituras

como *Les veus del carrer*, *Cançons de la roda del temps* (1953) o *D'una vella i encerclada terra* (1977). La canción *Vals de barri* (1983), la escogida para el espectáculo del que nos ocupamos aquí, fue interpretada por la mezzosoprano Anna Ricci para el álbum *Compositors del cercle Manuel de Falla* (1993). Por su parte, Pau Casals (1876-1973) fue un célebre y virtuoso violonchelista, pedagogo y director catalán; como compositor tiene varias piezas para voz y piano, una de las cuales es esta *Balada de la Nova Solveig* (1936), a partir de un texto de Ventura Gassol.

El texto que sigue dice así: «Conxita Badia havia nascut per cantar, vivia per cantar. Donava la benvinguda cantant, s'acomiadava cantant i quan parlava semblava esforçar-se en no donar a la seva entonació un espontani, un incontenible vol líric, perquè la música semblava emanar del més íntim de la seva identitat» (Cunillé, 2002a, inédita). Este fragmento parte del testimonio de Xavier Montsalvatge, quien asegura que había en la cantante un vehemente deseo de comunicación y de hacer a los demás partícipes de lo que más la sensibilizaba, la melodía vocal; por ello, sin duda, se esforzó por dar a conocer a los compositores latinoamericanos en Cataluña. Montsalvatge conoció a Badia cuando ella acababa de volver de Buenos Aires y traía a Barcelona una bocanada de aire fresco y renovador; hablaba de Manuel de Falla, de Carlos Guastavino, de Juan Carlos Paz, de Camargo Guarneri y, sobre todo, de José Castro, Alberto Ginastera y, posteriormente, de Heitor Villa-Lobos; cuando éstos viajaron a Barcelona, Badia los alojó en su casa y les presentó a los compositores catalanes. En sus *Papeles autobiográficos* afirma Monsalvatge (1988: 95) que Badia «cantaba siempre mórbidamente *El árbol del olvido*, que llegó a constituir un himno para nosotros con el que evocaba sus recuerdos sudamericanos».

Siguen al texto tres piezas más, en esta ocasión debidas al talento de compositores latinoamericanos con los que Badia se familiarizó durante el exilio: *Es verdad*, de José Castro; *Viola quebrada*, de Heitor Villa-Lobos, y *El caballito*, de Silvestre Revueltas.

Juan José Castro (1895-1968) fue un compositor y director de orquesta argentino; en su producción, que cuenta con obras para orquesta —sola, con solista o coro—, conjuntos de cámara e instrumentos solistas, pero también con otras destinadas al género lírico, al *ballet* y a la música incidental para el teatro y el cine, se pueden distinguir varias tendencias: la argentinista —*Tres canciones cordobesas* (1939), la *Sinfonía argentina* (1934), la cantata *Martín Fierro* (1944), etc.—, la de inspiración hispánica —*Romance de la pena negra* (1938), la *Sonatina española* (1953), *De tierra gallega* (1946)— y la universal —*Epitafio en ritmos y sonidos* (1960), *Adiós a Villa-Lobos* (1960), *Suite introspectiva* (1961) y *Concierto para violín y orquesta* (1962)—. *Es verdad* constituye la quinta de las *Seis canciones de García Lorca* (1938), que fueron interpretadas por Conxita Badia en 1939 en el Teatro Nacional de la Comedia.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) fue un director de orquesta y compositor brasileño influido tanto por la música folclórica de su país como por la música clásica europea. Para Montsalvatge (1988: 99), la música de Villa-Lobos está regida por tres principios: raza, época e impulso expansivo. Como pedagogo, diseñó un sistema completo de instrucción musical basado en la rica cultura musical de Brasil y arraigado en un profundo y siempre explícito patriotismo. *Viola quebrada* (1919), con letra de Mario de Andrade, es una *modinha*, versión brasileña de la canción de arte occidental que tuvo como grandes exponentes el *lied* alemán, la *mélodie* francesa y la *romanza* italiana, y se popularizó con el auge de la canción sentimental, que inicia la ruptura entre la canción culta y la canción popular.

Silvestre Revueltas (1899-1950), violinista y director de orquesta, es considerado el más influyente compositor mexicano, por el alcance y originalidad de su música de cámara y sus obras de repertorio orquestal. Su lenguaje musical, inscrito en el movimiento modernista, es tonal pero en ocasiones disonante, con vitalidad rítmica. Este *Caballito* forma parte de sus *Canciones de niños y dos canciones profanas* (1939-1939) para voz y piano.

En el quinto texto seleccionado por Lluïsa Cunillé y pronunciado por la voz en *off*, se ilustra cómo la fijación de Badia por la música la llevaba al punto de desatender las cuestiones prácticas más perentorias, y en particular se refiere la anécdota de una ocasión en que, en el puerto de Montevideo, los amigos que habían ido a despedirla, al

ver que no llegaba, pensaron que la cantante estaba ya en la cabina y subieron a bordo; la vieron llegar al muelle cuando el barco estaba a punto de zarpar y agitaron en el aire pañuelos y sombreros para darle a entender que tenía que darse mucha prisa: «Ella s'adona, de sobte, de la comicitat d'una situació en què els que es queden fan, des de dalt, senyals com d'adéu a la que ha de marxar, que encara és a baix, i enfila cuita-corrents la passarel·la del vaixell tot trencant-se de riure» (Cunillé, 2002a, inédita). La anécdota está sacada de la biografía que de la artista hizo Joan Alavedra (1975: 154) y guarda relación, por su contenido, con el testimonio de Jaume Pahissa, recogido en la biografía de Conxita Badia elaborada por Mònica Pagès:

Ella viu en un món espiritual: de l'alt Parnàs, entre les Muses, descendeix obligada per les necessitats materials. I necessita qui l'acompanyi i li resolgui tots els detalls: si ha de sortir a donar un concert, que atengui el rellotge, que per a ella no corre: i fins i tot així arribarà al tren un minut abans d'arrencar, i pujarà al vaixell a l'instant que ja alcen la passarel·la (Pagès i Santacana, 2000: 53-54).

A continuación se interpretan tres piezas más, de compositores latinoamericanos: *Azulão*, de Jayme Ovalle; *Se equivocó la paloma*, de Carlos Guastavino, y *El árbol del olvido*, con letra de Rafael Alberti y música de Alberto Ginastera.

Azulão, compuesta por el compositor y poeta brasileño Jayme Ovalle (1894-1955), con letra del poeta Manuel Bandeira —como Ovalle, perteneciente a la llamada Generación del 22—, es una *modinha*, como lo era *Viola quebrada* de Villa-Lobos; se trata de una canción intimista que rezuma lirismo y melancolía. Ovalle tiene una producción escasa, aunque muy relevante, de música de cámara y orquestal; en ella destacan este *Azulão* y otra pieza llamada *Modinha*, auténticos clásicos de la música brasileña.

El compositor y pianista argentino Carlos Guastavino (1912-2000), conocido por vincular la música culta a la popular, compuso *Se equivocó la paloma* (1941), a partir del poema «La paloma» de Rafael Alberti, incluido en el libro *Entre el clavel y la espada* (1941). El sabor popular de la pieza, integrada en el *ballet Suite Argentina*, viene dado por la alternancia entre ritmos binarios y ternarios, y por la omisión constante de la nota sensible en las cadencias, lo que confiere a la obra un sentido modal característico.

Alberto Ginastera (1916-1983), compositor argentino absolutamente integrado en las corrientes estéticas contemporáneas y europeas, se dio a conocer en Cataluña de la

mano de Conxita Badia, quien admiraba sobre todo *Canción del árbol del olvido*, melodía que ella cantaba, según Xavier Montsalvatge, con delicadeza y arrobó: «nos dio a conocer, entre otras melodías de los compositores bonaerenses que más admiraba, *El árbol de olvido*, una pura delicia que ella cantaba acompañándose al piano, con infinito primor» (Montsalvatge, 1988: 217). Esta *Canción del árbol del olvido*, la primera de las *Dos canciones op. 3* (1938) para canto y piano, con letra de Fernán Silva Valdés, es una bella y sencilla canción que le otorgó mucha popularidad a Ginastera, como prestigio le reportaron obras posteriores más sustantivas y elaboradas.

El sexto y último fragmento está dedicado a Anna Ricci y su relación con el compositor Joan Comellas. De la mezzosoprano se destaca su gran labor de dinamización de la escena musical, así como su condición de artista polifacética, versátil e infatigable: «Anna Ricci va dedicar gran part de la seva carrera musical a la promoció de la música del nostre temps, amb una gran cultura musical i un gran sentit de les estètiques que han imperat en el segle XX [...]. El concert d'aquesta nit és un ressó d'aquesta capacitat d'Anna Ricci de servir a la música i els músics» (Cunillé, 2002a, inédita).

Las tres piezas musicales que cierran el espectáculo son tres de Joan Comellas (1913-2000): *La reina de La Habana*, *Queja del mulato* y *Soy la dulce frutera*. Joan Comellas perteneció al grupo inicial del Cercle Manuel de Falla y muestra una «personalísima coloración melódica en que está presente la totalidad de las esencias de la tierra» (Valls, 1960: 199). Su música era sencilla, delicada y con un toque humanista, propio de las influencias de la música francesa y de compositores como Erik Satie; de hecho, a Comellas lo llamaban El Satie del Masnou. Además destacaba su gusto por la versatilidad y la inclusión, en su temperamento meridional, de los más variados matices estéticos. Comellas representa el enlace entre las nuevas promociones y el espíritu de las generaciones de 1920 —Mompou, Toldrà, etc.— y la primera de la posguerra —Montsalvatge—, con la obra de los cuales tiene abundantes contactos. Las tres piezas incluidas en el *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* pertenecen al ciclo *Tonadas de Ultramar* (1954).

Señala el compositor Josep Maria Mestres Quadreny (2001: en línea) que la actividad concertística de Anna Ricci se centró en tres ejes: la música catalana a partir del Novecentismo —no solo los miembros del Círculo Manuel de Falla le dedicaban sus canciones, sino también muchos compositores de la generación precedente, como

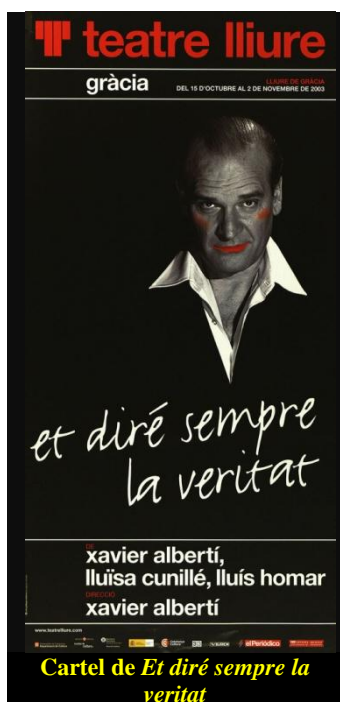
Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Manuel Blancafort, Eduard Toldrà, Ricard Lamote de Grignon, Joaquim Homs y otros más jóvenes—, la música nueva internacional —desde Arnold Schönberg a John Cage, pasando por Luciano Berio, Pierre Boulez y otros muchos entre los que cabe incluir a los españoles Luis de Pablo, Tomás Marco, Juan Hidalgo y Ramón Barce— y la música medieval, concretamente la de los trovadores y las canciones sefardíes. De Anna Ricci destaca sobre todo el compromiso que mantuvo con la música de su tiempo: «Ella ha vivido, al lado de los compositores, las vicisitudes, las glorias y las miserias de esta música catalana tan dejada de la mano de Dios durante la segunda mitad del siglo XX y ha participado activamente en la apasionante aventura de la música de las cuatro últimas décadas» (Mestres Quadreny, 2001: en línea).

De este modo, este espectáculo es un tributo a la memoria de Conxita Badia y Anna Ricci, pero también un homenaje a la música catalana del primer tercio del siglo XX —en especial, la llamada generación de los años veinte, capaz de dotar de interés artístico al tema cotidiano y de expresar musicalmente una sensibilidad específicamente catalana (Valls, 1960: 78)—, e incluso a la música de algunos compositores latinoamericanos que coincidieron con Conxita Badia en sus países de origen y después en Barcelona; en el tramo final se interpretan algunas de las *Tonadas de ultramar* de Joan Comellas. En definitiva, este es uno de esos espectáculos basados en la reivindicación patrimonial de un legado musical. Albertí y Cunillé acuden a canciones emblemáticas del repertorio catalán de principios de siglo y se sirven de testimonios y biografías acerca de Conxita Badia y, en menor medida, también de Anna Ricci, para reivindicar a dos cantantes que hicieron de la música y del arte una forma de vida.

6.2.1.2. *Et diré sempre la veritat* (2002), un traje hecho a medida para Lluís Homar

El 7 de diciembre de 2002 se estrenó, a cargo de la compañía Homart, 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. En Barcelona se pudo ver por primera vez el 15 de octubre de 2003 en el Teatre Lliure. La pieza está inspirada en la vida y trayectoria artística de Lluís Homar, y se debe a la idea y buen hacer de Cunillé, pero con aportaciones de Albertí y del propio actor homenajeado. Homar fue

precisamente uno de los fundadores del primer Teatre Lliure, donde había representado hasta la fecha cerca de treinta espectáculos. Esta pieza, producida por Cristina Francés y Lola Davó, pudo verse en el Teatre Lliure de Gràcia poco antes de que cerrara por reformas; la versión española —*Te diré siempre la verdad*— se representó en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid del 26 al 30 de noviembre de 2003. La música corrió a cargo de Albert Llanas; del trabajo coreográfico y de movimiento se encargó Montse Colomé, y del vestuario, Carles Solé. El propio Albertí se ocupó de la iluminación.



Lluís Homar se halla solo en escena, de pie y detrás de una silla, y mira desafiante al público. Tras dar unos pasos alrededor de la silla y hacer mudos movimientos corporales, empieza su monólogo: «No és que estigui nerviós, o que esperi alguna cosa. En realitat compto versos» (Cunillé, 2008a: 309). Recita el verso de Salvador Espriu que da título al espectáculo, «Et diré sempre la veritat», y analiza sus acentos naturales: en la primera, tercera, cuarta y última sílabas. Se puede y se debe recitar un verso dándole una dimensión moral: «El sentit de les paraules és en el ritme, en la respiració. A la intersecció entre la musculatura i l'emotivitat es troba la respiració de l'actor, i també la de l'atleta. L'atleta busca ser més cos que ànima; l'actor, en canvi, vol fondre'ls tots dos» (Cunillé, 2008a: 309-310). El actor debe recitar correctamente y dotar sus palabras de una intención moral. Aplomado y preciso, Homar comparte con el público algunos secretos actorales relativos a la dicción y a la intencionalidad depositada en el modo de pronunciar y entonar las frases, alternando de modo efectista palabra y silencio; deja de mover el pie, con el que se acompañaba para contar versos, y empieza a mover los dedos de la mano: hace gestos de director de orquesta para hablar de su fascinación por la música, que le viene de cuando era niño y pensaba que cada gesto del director se correspondía con una nota: «Ara m'agrada pensar que d'alguna manera l'actor és a la vegada músic i música, tal com jo veia de petit els directors d'orquestra» (Cunillé, 2008a: 310). Empieza a maquillarse y recita unos versos del acto primero —escena segunda— de *Hamlet* (1601): «Sembla, senyora? No, no: “és”. / Jo no sé què vol dir “semblar”. / [...] Tot això “sembla”, sí, perquè són coses / que un home pot fingir, si molt convé; / però, el que jo tinc a dins,

no hi ha disfresses / ni fingiments que ho puguin expressar» (Cunillé, 2008a: 310). Lluís Homar interpretó al príncipe de Dinamarca en 1999, en el Teatre Grec, bajo su propia dirección.

Lluís Homar alude a algunos elementos de su biografía, como su breve formación universitaria y, sobre todo, los años fundacionales de la compañía del Teatre Lliure. Combina estas reflexiones personales con citas de textos que alguna vez ha dicho en escena, tomados en préstamo de



Lluís Homar en *Et diré sempre la veritat*. Foto: Ros Ribas

personajes escogidos para la ocasión. Así, a este parlamento de Hamlet que acabamos de ver, añadirá réplicas de los también shakespearianos Coriolano y Timón de Atenas, de los ibsenianos Solness y Lockmann, del *Misántropo* de Molière, del Valmont de Heiner Müller, del Cotrone de Pirandello o del Manelic de Guimerà, entre otros que iremos comentando en su momento. Con gesto demorado expone la dicotomía entre ser y parecer, y desliza sutiles impresiones acerca de la vida cotidiana. El error o la incapacidad de no llegar a tiempo de coger el teléfono o abrir la puerta sirven de preámbulo, en clave de metáfora, a las disquisiciones sobre la oportunidad, suerte o azar en la elección de sus roles teatrales: «En el teatre, però, quan alguns personatges han trucat a la porta els he obert a temps, o potser és que han trucat en el mateix moment en què els anava a buscar. No estic massa segur de qui ha triat a qui. L'autèntica vida no serà seva i els actors només som els cossos on es reencarnen?» (Cunillé, 2008a: 310). Se pregunta quién ha elegido a quién, si el actor al personaje o al revés.

Aborda la cuestión del prestigio y el honor que busca todo intérprete, y reconoce que no está preparado para desprenderse de la opinión de los demás, pues aún le importan el prestigio y los honores. No cree que pueda todavía irse a vivir a la aldea de La Desgracia, como hizo Cotrone, personaje de *Los gigantes de la montaña —I giganti della montagna* (1936), de Luigi Pirandello— al que Homar interpretó en 1999 en el TNC bajo la dirección de Georges Lavaudant, y al que cita: «Jo també, segurament, hauria pogut ser un gran home. Ho vaig deixar estar tot: prestigi, honor, dignitat, virtut» (Pirandello, 1999: 76; Cunillé, 2008a: 311).

La obra inacabada —publicada póstumamente— de Pirandello constituye una reflexión sobre la creación y la representación escénica y sobre las relaciones

complejas y mutables entre personaje, actor y público; ello sirve muy bien a los propósitos de este monólogo hecho a medida para un actor de los grandes, y al discurso metateatral, al intrincado juego de espejos que constituye la pieza. En ella se pone de manifiesto la crisis social del teatro y se ofrece una visión apocalíptica de la cultura, despreciada y combatida por los grandes artífices de la civilización moderna, vinculada a la razón práctica y económica de la vida material y ajena a los valores espirituales. Frente a este modelo de sociedad, Cotrone y su corte de fantasmas aparecen como seres dispuestos a renunciar al bienestar material y a la vida social para redimir al alma, apartarla de todo elemento superfluo y, liberada de toda carga, disolverla en el mundo irracional del sueño y del sortilegio: «Alliberada de tots aquests destorbs, l'ànima es fa espaiosa com l'aire, s'omple de sol, o de núvols, s'obre a tots els llampecs, s'abandona a tots els vents, es torna supèrflua i misteriosa matèria de prodigis que se'ns endú i ens dispersa en fabuloses llunyanies» (Pirandello, 1999: 76; Cunillé, 2008a: 311).

Suena una música y Homar se convierte en el anfitrión de un *cabaret*: «Senyores i senyors, benvinguts a aquest *cabaret* mínim i improvisat, on ningú és qui sembla, on tothom pot confessar l'inconfessable, o amagar el que és evident» (Cunillé, 2008a: 311). Advierte a los asistentes que no es necesario saber cantar y bailar; tan solo no salirse de foco y sonreír. Se quita la chaqueta y da unos pasos de baile; después se quita la camisa de espaldas al público, en un gracioso *striptease*, y cuando se da la vuelta nos percatamos de que lleva puesto un sujetador rojo. Este mínimo ejercicio de travestismo le sirve para introducir a otro de sus personajes emblemáticos, el Valmont de *Quartett*, de Heiner Müller (1980), al que interpretó en 1993, en el Teatre Lliure, bajo la dirección de Ariel García Valdés: «M'obriré les venes com si obrís un llibre encara per llegir [...]. Amb la meva sang, tindreu el maquillatge per a una nova màscara grotesca [...]. El vostre cos és el cos de la vostra mort, Valmont. Una dona té molts cossos [...]. Esteu gelosos de la llet dels nostres pits i això us torna sanguinaris» (Müller, 1993: s. p.; Cunillé, 2008a: 311-312). Se trata del parlamento final en que el Conde de Valmont, travestido, ha usurpado la identidad de Madame de Tourvel y se dirige a sí mismo. Lluís Homar relaciona esta situación de intercambio de papeles con la relación entre Hamlet y Ofelia, que podrían tenido un destino diferente si hubieran sabido intercambiar sus roles de género.

Pero —se interrumpe Lluís Homar— en el *cabaret* no se puede ser sentencioso y solemne, sino que es preciso decir las cosas más serias de la manera más divertida.

Así, el actor se lamenta de que, teniendo más de doscientos huesos y seiscientos músculos, el cuerpo humano tenga un solo sexo. Esta lectura del mundo en clave numérica le permite hacer un repaso de sus primeras experiencias como actor: con dieciséis años ya interpretó a Otelo —en 1974, bajo la dirección de Àngel Carmona— y al Manelic de *Terra baixa* —en 1975, bajo la dirección de Josep Montanyès—. Entonces escenifica algunos de los ejercicios o juegos de desinhibición que forman parte del entrenamiento actoral y en los que se ejercitó en aquella temprana edad. El primer ejercicio de desinhibición —dice— consiste en quitarse la ropa y quedarse en calzoncillos; mientras enuncia el segundo ejercicio, consistente en respirar hondo y quitarse los calzoncillos, lo que hace en escena es quitarse el sujetador; después mira al público de modo fijo e intimidatorio —«Exercici núm. 3 de desinhibició: mirar-se un mateix i els altres» (Cunillé, 2008a: 313)— con el sostén en la mano.

Tras un prolongado silencio, afirma que el sentido más dotado para retrotraernos al pasado es el olfato: «Una bafarada de colònia també pot resultar un llarg viatge en el temps. Mai no deixem de treballar per al passat, el present és un instant i el demà és sempre la mateixa pastanaga que ens fa tirar endavant» (Cunillé, 2008a: 313). Rememora uno de sus primeros viajes al extranjero, a Perpiñán, para ver cine prohibido entonces en España y admirar el talento actoral de Marlon Brando, en su opinión equiparable al genio deportivo de Michael Jordan en baloncesto. Desgrana entonces un parlamento de Manelic, el personaje de *Terra baixa* que interpretó en su adolescencia: «I jo quina ràbia a mi mateix per no haver-lo investit, el lloparro!» (Guimerà, 1991: 68; Cunillé, 2008a: 314). Asegura que, si pudiera volver atrás en el tiempo, volvería a hacer este personaje con la animalidad de Jordan y con la capacidad de entrega de Brando: «Però ni jo puc tornar enrere, ni Michael Jordan és ja el que era, i el Brando fa temps que s'ha oblidat dels indis, i ja no li queda ni tan sols París» (Cunillé, 2008a: 314). Volviendo a su capacidad para forjar mitos pero también para arrebatarnos el pedestal cuando se resquebrajan, Homar reconoce que puede ser idealista e iconoclasta a la vez. Acerca del frágil equilibrio entre mantener los pies en tierra y dejarse llevar a los cielos del ideal, cita el poema VII de *Los complementarios* de Antonio Machado: «¡Qué fácil es volar, qué fácil es! / Todo consiste en no dejar que el suelo / se acerque a nuestros pies. / Valiente hazaña, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!» (Machado, 1962: 980; Cunillé, 2008a: 314).

A continuación, Homar expone las condiciones que se requieren para formar parte de una compañía teatral: «que cadascú dels components s'acomodi el més aviat

posible al paper que li pertoca dins la companyia. Acceptar que el talent és una virtut ben capriciosa i gens democrática. Fer compatibles els lligams emocionals i teatrals entre els components de la companyia, i, sobretot, no ser massa sensible ni a l'èxit ni al fracàs» (Cunillé, 2008a: 314-315). Explica que entró en el Teatre Lliure por azar — un azar, aclara, que es el modo como llamamos al destino cuando nos persigue y no cuando lo perseguimos—, y que con los años ha llegado a la conclusión de que él es el actor que es gracias a los personajes que ha interpretado. Ser actor es estar en peligro y hallarse siempre expuesto, impelido a nadar y no guardar la ropa: «L'èxit, ja ho he dit abans, m'importa més del que voldria; de jove, perquè t'agrada que et reconeguim, i de gran, perquè no vols que t'oblidin» (Cunillé, 2008a: 315). Pero éxito y fracaso son relativos, porque un actor forma parte de un todo, y puede brillar en un montaje mediocre.

En este conjunto de reflexiones en torno al arte teatral, Homar encuentra cabida para una cita de Hamlet —perteneciente a la segunda escena del acto segundo—: «Una vegada et vaig sentir un monòleg que no ha estat mai representat... o si de cas no ho ha estat més d'una vegada, perquè recordo que l'obra no va ser del gust de les multituds: era com el caviar per al paladar de la majoria» (Cunillé, 2008a: 316). En *Hamlet* los actores de la compañía sirven a la causa de quien les paga, claro ejemplo de que las relaciones entre el arte y el poder son estrechas y constituyen la norma a lo largo de la historia. También son invocadas las palabras del Fígaro de Beaumarchais —*La folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1778), de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais— a favor de la libertad de expresión de los artistas: «que sense llibertat de criticar, els elogis no tenen cap valor i que només els homes mesquins s'esveren dels escrits mesquins» (Beaumarchais, 1989: s. p.; Cunillé, 2008a: 317). Estas palabras corresponden al parlamento de Fígaro en la escena segunda del acto cuarto, cuando pasea solo en la oscuridad. *Las bodas de Fígaro* es uno de los grandes textos del siglo XVIII y del teatro universal, excepcional documento y testimonio de la comedia humana y del eterno conflicto entre la libertad y el poder. El personaje de Fígaro fue interpretado por Lluís Homar en 1989, en el Teatre Lliure, bajo la dirección de Fabià Puigserver.

Suenan dos timbres, y Homar explica que se trata de la señal que indica que ha hablado demasiado rato del mismo tema. Anuncia que ha llegado el momento de pasar a la práctica y saca un plátano con la intención de pelarlo, que es un modo de pasar a

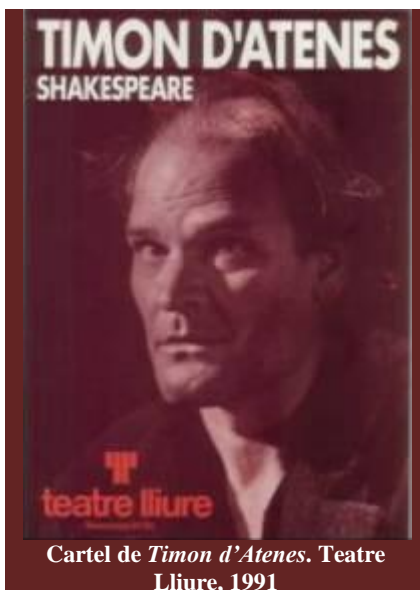
la acción; acaso haya en esto un guiño al género sicalíptico, abordado tangencialmente por Albertí y Cunillé en algunos de sus espectáculos posteriores.



Con el plátano en la mano, el actor habla de su primera clase de interpretación en Nueva York, donde descubrió «que un actor és algú que, a més d'una gran tècnica, ha de tenir els cinc sentits ben afinats i molta intuïció per captar tot el que passa al seu voltant, i, sobretot, ser molt sincer amb ell mateix» (Cunillé, 2008a: 317-318). Para actuar es necesario ser muy sincero con uno mismo, y precisamente la palabra «verdad» —asegura Homar— es una de las que más se oyen en los ensayos. Verdad escénica es lo que debe producir un actor, como preconiza el título del espectáculo, avalado por un verso de Salvador Espriu. Homar finge que habla por teléfono empuñando el plátano como auricular, y de este modo reproduce unas palabras del mago Cotrone, el personaje de Pirandello: «Perdoni, Comtessa, no m'esperava de vostè una cosa així. No pot ser que vostè no hi cregui com nosaltres. Vosaltres, actors, doneu cos als fantasmes perquè visquin, i viuen!» (Pirandello, 1999: 71; Cunillé, 2008a: 318). Se pone un muñeco de guante en la mano y hace de ventrilocuo, como si hablara con su voz de la conciencia o con un fantasma que lo ataca. Declara que no le gusta verse retratado, ni en el cine, en la televisión ni en las grabaciones teatrales, porque ser espectador de sí mismo lo convierte a uno en reo y verdugo a la vez.

Lluís Homar alude a la mala prensa tradicional del mundo de los actores, que siempre han estado bajo sospecha de ser frívolos, falsos, desordenados, egocéntricos, noctívagos, promiscuos, envidiosos, impuntuales y un interminable etcétera. Cita a Virginia Woolf para decir que los ojos de los demás son nuestras prisiones, y sus pensamientos nuestras jaulas. En la puesta en escena, Lluís Homar mira mucho al público —aunque no llega a bajar al patio de butacas como sugiere la acotación del texto— mientras rememora los inicios del Teatre Lliure, y la necesidad que sentían sus fundadores de hacer un teatro conectado con la tradición europea y en catalán. Se oye en *off* la voz grabada del propio Homar dando lecciones de interpretación, como si se desdoblara en un director de escena que predica moderación en mitad de la tormenta. Tras la intervención de la voz grabada, Homar sentencia que a ser actor se aprende, y a

ser espectador también, y que ambas actividades requieren sensibilidad, sabiduría y práctica. Pide más luz a la cabina técnica y se pone a jugar con un yoyó. Comparte con el público las preocupaciones que tenía cuando empezaba —no quedarse en blanco, no salirse del foco, estar ocupado en acciones y en todo aquello que iba sintiendo por dentro— y que le impedían escuchar a los otros actores: «Actuar no és només anar rememorant unes emocions, sinó fer-les vives en el mateix moment en què estan passant, i per això és necessari una receptivitat i una connexió amb els altres actors per no caure en la rutina i la repetició mecànica» (Cunillé, 2008a: 321). En escena uno nunca está solo, ni siquiera en los monólogos, dictamina.



De *Timón de Atenas* —*Timon of Athens* (1608), de William Shakespeare—, a cuyo protagonista interpretó en 1991, bajo la dirección de Ariel García Valdés, en el Teatre Lliure, cita los versos 87-99 —escena segunda del acto primero—: «Oh, no ho dubteu, bons amics meus. Perquè els déus mateixos han previst que un dia jo seré molt ajudat per vosaltres [...]. Oh déus, penso jo, quina necessitat tenim d'amics si no ens cal fer-los servir mai? Serien les més inútils criatures, i semblarien aquells dolços instruments que tancats dintre la capsa guarden llur so per a ells mateixos» (Cunillé, 2008a: 322). Al hilo de esta referencia reconoce que ha interpretado a más villanos que príncipes; a más Timones de Atenas, Coriolanos, Misántropos, Valmonts y Puntilanos que Hamlets, Rolands y Leoncios. Una voz grabada recita unos versos de Romeo, uno de los personajes que habría querido interpretar y ya no está a tiempo. Se pregunta qué queda de los personajes que ha sido. ¿Los personajes se quedan o se van? ¿Desaparecen del todo o quedan en estado de hibernación hasta que un estímulo los despierta de nuevo?

Homar trae a colación un fragmento de *El misántropo* de Molière (*Le Misanthrope*, 1666), en concreto los versos 91-96 —«Etic malhumorat i en un disgust constant / de veure com els homes viuen tal com ho fan» (Cunillé, 2008a: 323)—, para acompañar a la reflexión de que el hecho de depender del director, los compañeros, el público, bajo una gran tensión, hace nacer un sentimiento de misantropía, también por la necesidad de aislarse para no perder el equilibrio; fue en el proceso de ensayos de este espectáculo, dirigido por Fabià Puigserver en el Teatre Lliure, en 1982, cuando,

buscando un sentimiento que lo acercara al personaje de Alceste, Homar halló en sí mismo un sentimiento parecido a la misantropía hacia la profesión y su entorno. Tanto esta obra como el *Timón de Atenas* de Shakespeare llevan a su máxima expresión el prototipo del misántropo, personaje alegórico que se complace en mostrar su aversión por la especie humana. Ambas piezas resultan hasta cierto punto inclasificables pero, si Molière se atiene más a los preceptos de la comedia, Shakespeare crea una suerte de comedia oscura y trágica.

En 1985 Lluís Homar interpretó a Jean, personaje de *La señorita Julia* (*Fröken Julie*, 1888) de August Strindberg, estrenada en su versión catalana en el Teatre Lliure, bajo la dirección de Fabià Puigserver. Cuenta el actor que mientras ensayaba para este espectáculo, y de nuevo buscando un sentimiento que lo acercara a su personaje, empezó a establecer una comparación entre el servilismo del criado hacia su amo y el del actor respecto de un sistema. Cita un fragmento de esta obra —«mentre estiguem en aquesta casa, no s'hauran pas acabat les barreres entre nosaltres..., hi ha el passat, hi ha el Comte... Mai no he trobat ningú que m'imposi tant de respecte» (Strindberg, 1985: s. p.; Cunillé, 2008a: 323-324)—, correspondiente al momento en que Jean, tras proponerle a su ama que huyan juntos a Suiza, a los lagos italianos, donde hay una primavera eterna, para fundar un hotel, ella le pide que la abrace y el siervo, muy digno, se niega a hacerlo en aquella casa por una cuestión de principios. Esta reflexión sobre el poder le sirve a Homar para denunciar la situación de los actores, esto es, el «servilisme de l'actor a un sistema, a una manera de fer teatre de la qual és l'última peça, fins a quin punt és possible triar el que fem, la manera de fer-ho, i a qui o a què estem servint fent el que fem» (Cunillé, 2008a: 324). Y, a propósito de esto, cita un fragmento de una obra de Henrik Ibsen, *Un enemigo del pueblo* (*En folkefiende*, 1882), en la que él interpretó a Peter Stockmann: «Una casa que no es ventila ni s'escombra cada dia —la meva dona sosté que també s'hauria de fregar a terra diàriament, cosa discutible—; doncs bé, en una casa així, us asseguro que la gent perd, al cap d'un parell o tres d'anys, la capacitat de pensar i d'actuar moralment» (Cunillé, 2008a: 324).

Homar expresa su predilección por las obras de Ibsen y Chejov, dos dramaturgos a caballo entre dos siglos, que ponen en escena a unos personajes escindidos entre la vida privada y la pública, y que patentizan que el futuro no es garantía alguna de progreso ni de civilización. Coge el plátano de nuevo y lo pela. Se lo come mientras habla, diciendo que le cuesta hacer dos cosas a la vez, particularmente comer y hablar.

Al hilo de esta reflexión, se le ocurre que acaso la pérdida del sentido de la trascendencia en Occidente venga dada por la incapacidad de hacer una sola cosa y poner toda el alma en ella. Lo importante es saber distinguir las cosas importantes de las superfluas, aunque a menudo no se trate de categorías estables; es consciente asimismo de que las seguridades en el arte son su sentencia de muerte. Se agacha para pronunciar un parlamento de Hamlet a Horacio —acto quinto, escena segunda—: «Desafiarem els auguris. Fins i tot en la caiguda d'un pardal hi ha la mà de la providència» (Cunillé, 2008a: 326).

Después el actor parafrasea el cuento «Un sueño realizado» (1941), del uruguayo Juan Carlos Onetti, en que una mujer contrata una compañía de teatro para representar un sueño que tuvo, y al término de la representación ella cae muerta. Con ello quiere significar que la representación de la vida puede ser más reveladora que la propia vida, acaso porque en escena el mundo, la vida y la gente parecen mucho menos caóticos y desdibujados que en la vida real. El teatro busca recrear la vida y presentarla como una verdad creíble: al teatro no hay que llevar la vida misma, que no es verdad porque la verdad no existe: «L'actor, a la vida, ha d'estar atent a les manifestacions externes per arribar a les raons interiors que són la gènesi dels comportaments humans. En aquesta tasca, l'actor es transforma en el personatge, o, en canvi, el personatge revela a l'actor una part de si mateix?» (Cunillé, 2008a: 327). Lo que se revela sobre todo es la alteridad intrínseca a cada uno.

A propósito de la fusión entre actor y personaje, que se asemeja a la posesión amorosa, cita algunos pasajes de *Quartett* de Heiner Müller, en la que Homar, como hemos apuntado ya, interpretó al Vizconde de Valmont travestido de Madame de Tourvel: «Us he estimat, Valmont. Però em clavaré



Anna Lizaran y Lluís Homar en *Quartett*. Teatre Lliure, 1993. Foto: Ros Ribas

una agulla al sexe abans de matar-me, per anar-me'n ben segura que a dintre meu no creix res plantat per vos, Valmont. Sou un monstre i jo vull ser-ho [...]. El meu rostre serà una màscara blava. Amb la llengua penjant [...]. És bo ser una dona, Valmont, i no un vencedor» (Müller, 1993: s. p.; Cunillé, 2008a: 328). Esta pieza de Müller, inspirada en *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), toma de esta a

los personajes de la Marquesa de Merteuil y el Vizconde de Valmont, enredados en un juego del que vamos comprendiendo las reglas a medida que avanza la obra y en el que ambos personajes intercambian sus papeles y representan además a Madame de Tourvel y Mademoiselle de Volanges, en un complicado ejercicio de teatro dentro del teatro en que los significados e implicaciones se multiplican por el travestismo de los actores. El fragmento que declama Homar, y que acabamos de citar, corresponde al final de la pieza, cuando Valmont, que encarna a Madame de Tourvel, anuncia su suicidio y defiende la naturaleza femenina como el triunfo de la vida sobre la sangre y la muerte. En el Valmont de *Quartett* se funden la figura del libertino del siglo XVIII con la del dandi del siglo XX. Sylvère Lotringer (1993: s. p.) señala que, igual que en el Siglo de las Luces, la decadencia en la era posmoderna se caracteriza por la elaboración de un pensamiento brillante y paradójico, desprovisto de toda forma de implicación afectiva.

Tras este momento álgido, en que Homar se mete en la piel de Valmont-Tourvel, se produce un cambio de ritmo y de registro con algo de anticlimático: suena la canción *Échame una mano, prima*, compuesta por Parrita e interpretada por Niña Pastori (1998), y Lluís Homar baila. Luego se sienta en la silla y cuenta una anécdota que le pasó una vez que estaba sentado en una terraza del barrio de Gracia y una atractiva pareja, sentada a la mesa de al lado, lo invitó a sumarse a ellos; él —cuenta— subió a su coche y se dejó conducir hasta un apartamento, donde tomaron whisky, pusieron esta canción de Niña Pastori y se fueron al dormitorio. A continuación Homar se ríe y dice que esta historia no ha ocurrido jamás, aunque sí ha tenido esta fantasía en alguna ocasión. La ha contado —declara— por vanidad de actor, y para probar que la verdad en teatro tiene que ver más con la credibilidad que con la realidad. Seguidamente recita el poema «Deixaré la ciutat», del poemario *La rosa als llavis* (1923) de Joan Salvat-Papasseit, uno de sus poetas de referencia, de quien admira la manera ingenua y primigenia de concebir el amor y el sexo: «Deixaré la ciutat que em distreu de l'amor / la meva barca / el Port / i el voltàmetre encès que porto a la butxaca» (Cunillé, 2008a: 330)⁴³. Confiesa Homar que alguna vez paseó por el puerto tratando de hallar el paisaje que debían de ver los ojos del poeta cuando trabajaba como vigilante en el Moll de la Fusta. Después añade una referencia a

⁴³ Recordemos que en *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002) Júlia Arnó interpretó la canción *Si anessis tan lluny* (1936), compuesta por Eduard Toldrà a partir de este poemario de Salvat-Papasseit, *La rosa als llavis*.

Solness el constructor (*Bygmester Solness*, 1892) de Henrik Ibsen, y relaciona este personaje, que siempre antepuso su profesión a sus hijos, con su propia experiencia de padre. Hace suya una cita del acto segundo de esta pieza: «Tot això ho he de compensar. He de pagar-ho. No amb diners, sinó amb felicitat humana [...]. Aquest ha estat el meu preu i el d'altra gent per la meva posició d'artista» (Ibsen, 2000b: 87; Cunillé, 2008: 331). Homar reconoce, con todo, que se siente muy lejos de Solness, ese personaje que sacrificó la vida en nombre del arte y a través del cual Ibsen construyó una reflexión sobre la alienación del artista y la amoralidad intrínseca al acto creativo.



Lluís Homar y Mía Esteve en *El constructor Solness*. TNC, 2000. Foto: TNC

Suena tres veces un timbre, la señal de que empieza el espectáculo, y Lluís Homar sigue inmóvil de pie. Habla de las manías y ritos de los actores: el suyo es mirarse fijamente al espejo del camerino y repetir una frase del personaje que va a interpretar, la que más le gusta o la que más le cuesta. Entonces pronuncia la frase «Et diré sempre la veritat», evidenciando que, además del título, esa es la clave del espectáculo. Inmediatamente después cita unas palabras del extenso monólogo del acto cuarto —escena segunda— de *Las bodas de Fígaro*: «Oh, estranys esdeveniments! Per què passen aquestes coses i no unes altres? Qui les ha fixades damunt del meu cap? [...] Però, seré un home algún cop? Però, què és un home? S'enfila i després davalla» (Beaumarchais, 1988: s. p.; Cunillé, 2008a: 331). Añade que la profundización en el alma humana, que es en lo que consiste el trabajo del actor, no se acaba nunca, y por eso es una pena que haya papeles que ya no pueda hacer con el paso de los años. Esto

lo dice después de haber citado a Fígaro, papel que interpretó en 1989 y en 1991, en ambas ocasiones dirigido por Fabià Puigserver; se da, además, el caso de que él mismo tuvo la ocasión de dirigir, en 1994, esta misma obra de Beaumarchais. Se exhorta a sí mismo, como precepto de vida, de moral práctica, a aceptar las propias limitaciones y no rebajar los méritos de los demás; a no eludir las propias responsabilidades ni suponer en los demás una fuerza y un coraje que él mismo no esté dispuesto a mostrar.

Declara que Leoncio —de *Leoncio y Lena* (1836), de Georg Büchner— es uno de los personajes que más le ha gustado interpretar; cita un fragmento del acto segundo, escena segunda: «Hem de fer alguna cosa! Ens submergirem en uns pensaments profundíssims, investigarem d'on ve que una cadira s'aguanta dreta amb quatre potes i amb dues no» (Büchner, 1985: 129; Cunillé, 2008a: 333). Homar interpretó a este personaje en 1977 y en 1981, en ambas ocasiones bajo la dirección de Lluís Pasqual. Apostilla que recitar a Büchner le hace sentir viejo y bastante acomodado, y termina su monólogo citando a otro personaje que lo marcó, Francesc Garrido, el protagonista de *L'Hèroe* (1903), de Santiago Rusiñol; Homar lo interpretó en 1983, en el Teatre Lliure, bajo la dirección de Fabià Puigserver. Este drama, que escenifica la peripecia de un soldado que vuelve de la guerra de Cuba habiendo perdido los puntos de referencia moral, lleva a cabo una desmitificación de la guerra. Homar se pone en pie sobre la silla y termina su monólogo, brazos en alto, con las siguientes palabras:

Aixís et vui! I t'estimaré més que'l món, i ai del que't toqués un fil de roba! Mal me quedí cego, el mataria com un xino! I seras l'Heroica, i et portaré a braços enlaire; i si tenim criatures seran criatures heroiques; i si no trobes riqueses trobaras un pit com un toro, ple d'amor que anirà sortint am paraules triades i capritxoses, que't facin riure, et donguin gloria, i que... visca la Republica! (Cunillé, 2008a: 333).

Este «¡Viva la República!» es una manera contundente y efectista de poner fin al monólogo, toda una declaración de intenciones del actor Lluís Homar, además de un recorrido biográfico parcial y espigado. De todos los personajes que ha interpretado saca a relucir unos cuantos que le ayudan a ilustrar algunas de sus reflexiones sobre el oficio de intérprete y sobre su propia vida. Lluís Homar fue uno de los fundadores, en 1976, de la Societat Cooperativa Teatre Lliure, y en su monólogo alude a esta etapa decisiva de su vida; no hace, sin embargo, ninguna mención a su etapa como director artístico del Teatre Lliure, y tampoco a sus papeles en cine y televisión.

El monólogo entero constituye un ejercicio de generosidad y sinceridad, un modo de darse al público y de mostrarse a sí mismo mezclado con varios de sus personajes, poseído por ellos y a la vez distante, analizándolos y analizándose a través de ellos; como dice Andreu Sotorra (2002: en línea): «Barreja intel·ligentment pensaments propis amb sentències de personatges que ell mateix ha interpretat, però els deixa anar com si pensés en veu alta, com si mai no haguessin estat amb ell a l'escena, amb una aparent distància, però amb una profunda proximitat interna». Muy recientemente, el 18 de noviembre de 2014, se estrenó en el Teatre Borràs de Barcelona una versión de *Terra baixa* dirigida por Pau Miró y en la que Lluís Homar aparecía como único intérprete en escena, asumiendo los cuatro personajes principales, identificado hasta el tuétano con una obra con la que ha crecido y que ha marcado su vida.

Por supuesto, hay varios niveles de lectura. De sus palabras y su gesto se desprende un profundo amor por el teatro, y por las criaturas que ha encarnado a lo largo de su trayectoria artística, pero a ratos el parlamento destila desengaño. Hay pasión y reflexión pausada, felicidad y tristeza. Su experiencia como actor se revela inseparable de su evolución como persona. Se percibe, en todo ello, la mano de Cunillé y Albertí, sobre todo en lo referente a la mirada moral del actor, y la intencionalidad ética vinculada a la sonoridad y a los acentos. Desde la dirección y la dramaturgia del espectáculo, con la complicidad del actor, se ideó una calculada dosificación de acciones que acompañaran a la palabra, y que le dieran sentido al decir en escena, desde el cuerpo de un actor y no de un mero rapsoda; así, la silla es un elemento fundamental que permite distintos movimientos y acciones; el *striptease* se vincula a los ejercicios de desinhibición del actor; el plátano tiene el sentido de ejemplificar precisamente la acción en escena; el yoyó y el muñeco de guante permiten jugar con la idea del narcisismo y el desdoblamiento del actor. La iluminación se atenúa, cómplice, en los momentos de mayor intimidad, de recogimiento casi confesional, y se hace más vistosa con el simulacro cabaretero.

Homar busca teorizar sobre la verdad teatral, esto es, sobre la ilusión escénica que es verdad humana. Muchos de los fragmentos seleccionados y de los textos creados desde la dramaturgia aluden a la dialéctica entre ser y parecer —«Senyores i senyors, benvinguts a aquest *cabaret* mínim i improvisat, on ningú és qui sembla, on tothom pot confessar l'inconfessable, o amagar el que és evident» (Cunillé, 2008: 311)—, y sin cesar se establecen paralelismos entre la escena y la vida. En muchas de las obras que protagonizan los personajes encarnados por Homar aparece la idea del teatro y de

los actores o comediantes; en otras se tematizan las relaciones de poder o se cuestiona la figura del artista. En cualquier caso, los personajes que Homar hace revivir en este espectáculo corresponden a algunos de los papeles más emblemáticos de su carrera, sobre todo aquellos de los primeros años del Teatre Lliure, a las órdenes de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual y Ariel García Valdés. Por otra parte, Homar hace un juego pirandelliano cuando inventa una situación de triángulo amoroso: establece dudas sobre la auténtica realidad de los hechos y de la propia identidad. Además, ameniza y enriquece el monólogo con citas y referencias de Miguel de Cervantes, Virginia Woolf, Georg Steiner o Juan Carlos Onetti, entre otros.

En este espectáculo de pequeño formato, Homar va a la esencia del sentido del teatro y se acerca mucho al público, compartiendo con él, gracias a la convención del *cabaret* literario, algunos momentos de su trayectoria, réplicas antológicas y confesiones íntimas. Eliminar lo espectacular —no hay escenografía, tan solo algunos objetos auxiliares— es un modo de limitar las propias posibilidades del actor de esconderse, un modo de acentuar la honestidad de ese acercamiento. Lluís Homar es y está en escena, hablando de su vida y de su profesión, paseando solo por el espacio escénico pero virtualmente acompañado de aquellos personajes —Manelic, Leoncio, Hamlet, Valmont, Solness, Fígaro, Cotrone, Jean, Stockmann, Timón de Atenas, Alceste, Coriolano— con los se ha paseado por las tablas y por la vida.

6.2.2. Dramaturgias a partir de la obra de otros creadores (poesía, novela, teatro, cine)

Xavier Albertí se ha casi especializado en el tema de las biografías de creadores y artistas. Ha trabajado a partir de obras y documentos de —y acerca de— Josep Maria de Sagarra (*Una geografia estilogràfica*, 1995; *Vida privada*, 2010), Boris Vian (*Boris Vian, constructor d'imperis*, 2003) y Carmelo Bene (*Un Otel-lo per a Carmelo Bene*, 1993), entre muchos otros. Se basó en textos de Manuel Vázquez Montalbán —fundamentalmente en *Crónica sentimental de España* (1969), pero en *Una educación sentimental* (1967), *Tatuaje* (1974), *Los demonios familiares de Franco* (1978), *Crónica sentimental de la transición* (1985), *Barcelonas* (1987) y *La Aznaridad* (2003)— para construir un *cabaret* literario titulado precisamente *Crónica sentimental de España* (2006), y llevó a escena la dramaturgia de Marc Rosich *De Manolo a Escobar* (2006), un *cabaret* con piano de cola interpretado por el propio Manolo

Escobar, cantante que representa la memoria de la canción popular española del siglo XX. En palabras de Juan Carlos Olivares:

Xavier Albertí podria ser considerat el creador d'un subgènere dramàtic: la biografia escènica. Un producte gens convencional, en l'altre extrem de l'edulcorat o acadèmic *biopic* de Hollywood. Personal és la selecció dels personatges que li semblen més interessants i dignes d'una reelaboració dramàtica i particular és el punt de trobada entre el director i el personatge, quasi sempre enriquit pels seus polifacètics interessos artístics (Olivares, 2005b: 38).

En muchas ocasiones Albertí ha contado con la inestimable complicidad y el talento de Lluïsa Cunillé. Juntos han reelaborado textos y materiales de autores muy variados y los han sometido a un proceso de revisión, descontextualización, ensamblaje y, en suma, actualización. El hecho de partir de textos preexistentes y urdir dramaturgias en torno a figuras de la cultura conocidas por el público permite una mayor distancia respecto de los materiales, así como licencias deconstructivas e irónicas.

Espectáculos tan distintos como *Más extraño que el paraíso* (2001), *Troilus i Cressida* (2002), *El pes de la palla* (2004), *El pianista* (2005), *PPP* (2005) y *Assajant Pitarra* (2007), debidos a la unión de los talentos de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí, tienen en común varios aspectos. Para empezar, comparten la remisión a obras literarias previas que constituyen el punto de partido de la dramaturgia —Gil de Biedma, William Shakespeare, Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Pier Paolo Pasolini y Serafí Pitarra—, pero se caracterizan también por beber de otras fuentes, tanto literarias y teatrales como musicales y cinematográficas. Todas estas propuestas requieren de pocos elementos escénicos y demandan una escenografía austera aunque sugerente.

La música es tratada como materia viva y estrechamente vinculada con la palabra y la acción dramática. Eduard Molner, que define a Albertí como una «variant personal i intransferible de músic escènic», precisa asimismo: «Això no vol dir que tots els seus espectacles s'hagin vertebrat al voltant de la música com a element escènic, sinó que en tots hi ha una lectura estructural marcada per la música» (Molner, 2013b: 74). En efecto, Xavier Albertí construye sus espectáculos, como apunta Pablo Ley (2001: en línea), con un sentido esencialmente musical, y a la estructura rítmica le añade textos, sugerencias visuales y movimiento: «todo transita por una línea

fragilísima, quebradiza, como un delicadísimo hilo continuo que va envolviendo al público en una telaraña poética».

Cunillé y Albertí utilizan la técnica del *collage* que yuxtapone y ensambla anécdotas, citas y momentos musicales en torno a la figura de un creador o una idea rectora que unifica el espectáculo. Dice Hans-Thies Lehmann (2013: 233) a propósito de Christoph Marthaler algo perfectamente aplicable a los montajes de Albertí y Cunillé, a saber, que «además de esta ausencia de drama resulta sorprendente el principio de su propuesta teatral, que funciona como una *varieté* o un circo: el interés se mantiene continuo por medio de la sorpresa continua y el cambio de enfoque». Así pues, se impone la estética y la sintaxis escénica del *cabaret* literario, ya sea de pequeño o de gran formato. Juan Carlos Olivares atribuye a estos espectáculos «cierto tono mundanal, una versión estilizada de la frivolidad. Un aire de estudiada ligereza literaria para unos espectáculos que flirtean con una idea intelectualizada del *cabaret*» (Olivares, 2005b: 38). Como señala Molner (2013b: 74), esta sintaxis escénica rehúye la construcción de la ilusión y parte de unos estímulos buscadamente fragmentados pero capaces de producir una reflexión de tipo ideológico. El humor paradójico y la deliberada frivolidad, junto con el irrenunciable elemento musical, que crea asimismo un contrapunto distanciador, amenizan estos espectáculos, que producen por lo general una impresión de elegancia y exquisitez formal, a pesar del carácter provocador y el tono diparatado de algunas situaciones y actitudes en escena.

6.2.2.1. *Más extraño que el paraíso* (2001): Gil de Biedma y los paraísos perdidos

Más extraño que el paraíso, dramaturgia sobre la vida y la obra de Jaime Gil de Biedma, se llevó a escena los 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 del mismo año. Se trata de una coproducción en la que participan el Festival Grec, Bitò Produccions y la Sala Muntaner. Interpretada por cómplices habituales en la aventura estética y vital de Xavier Albertí y de Lluïsa Cunillé —la Compañía Cae La Sombra, integrada por Lurdes Barba, Manuel Carlos Lillo, Jordi Collet, Lina Lambert, Alícia Pérez, Isabel Cabós, Mònica Quintana y el propio Xavier Albertí, acompañados por la música y el espacio sonoro de Albert Llanas, el diseño de vestuario y espacio escénico de Mònica

Quintana, y las luces de Miky Arbizu—, el proceso de creación surge de la lectura de la obra de Jaime Gil de Biedma (1929-1990) y de comentarios a sus poemas. A partir del material de que disponían, Cunillé y Albertí fueron perfilando la ideología de los personajes, adaptándola a la personalidad de cada uno de los actores.



Ensayo de *Más extraño que el paraíso*. Foto: Pilar Aymerich

La pieza muestra dos partes diferenciadas: la primera de ellas constituye un recorrido por la Barcelona de los años cincuenta, sesenta y setenta, y del turismo sexual de Filipinas, de la mano de los poemas y documentos autobiográficos de Jaime Gil de Biedma; la segunda parte, que sigue a una sesión de *free jazz* a modo de intermedio, se aleja del mundo de Gil de Biedma para adentrarse, al hilo de las sugerencias y acepciones que la palabra *paraíso* admite —paraísos fiscales, políticos, artísticos y sexuales—, en un universo teatral y cabaretero. Cierra la pieza un *collage* que mezcla elementos dramáticos de las dos partes.

Pablo Ley (2001: en línea) califica esta mixtura —los textos de Jaime Gil de Biedma y los de Lluïsa Cunillé— como «una mezcla sin duda interesante y efectiva, que rezuma un humor distante, elegante, helado y, sin embargo, afable». El resultado es una obra fragmentaria, hecha de retazos sin aparente coherencia en el conjunto. Albertí y Cunillé agregan texto e imagen a la estructura rítmica y al sentido musical que vertebran la obra —la melodía, compuesta por Albert Llanas, juega un papel de conector— de modo que todo —espacio, luces, objetos y actores— transita por una línea fragilísima y quebradiza, como un delicado hilo continuo que va envolviendo al

público en una telaraña poética (Ley, 2001: en línea). Joan-Anton Benach (2001b: 52) lo califica de montaje caleidoscópico e innovador.

La música, el recitado y la teatralidad se alternan en un espectáculo donde los actores están la mayor parte del tiempo en escena, observándose y relevándose, dirigiéndose al público para contar y celebrar. Los ocho intérpretes asumen varios roles cada uno, sin apenas transición, jugando deliberadamente a romper la convención escénica y ejercitándose en varias disciplinas, no solo la interpretación actoral sino también el canto y la instrumentación. El espectáculo combina fragmentos de poemas y pasajes de los diarios de Jaime Gil de Biedma con breves escenificaciones y números musicales. La intención es empapar toda la construcción teatral con las esencias de la poética y la filosofía de vida de Gil de Biedma: su complejo de clase, su condición sexual, su libertinaje, su trabajo en la compañía Tabacos de Filipinas, su idea de España, etc. Todo ello cosido con las dos nociones que configuran el título de la obra: la extrañeza y el paraíso. En palabras de Joan-Anton Benach:

Es amplísimo el paisaje que nos revela *Más extraño que el paraíso*: la agudeza del escritor, su contumaz e higiénico escepticismo, la categoría moral que encierra un compromiso literario opuesto a la propia clase social, con lo que esto supone cuando hay una tradición familiar y colonial —nada menos que Tabacos de Filipinas— de tanto empuje; la homosexualidad asumida a conciencia; la sensualidad; las maniobras de seducción que se desatan cuando se acaba el día; la mirada teñida por «una nostalgia» de futuro... Los elementos que componen el universo de Gil de Biedma y su propio estilo literario, donde el humor y la melancolía se enredan por las esquinas de muchas evocaciones, conquistan la complicidad del espectador a través de un lenguaje poliédrico, con «papeles» en intercambio constante y una interpretación espléndida (Benach, 2001b: 52).

De la obra de Jaime Gil de Biedma se han tomado cinco poemas —«Las afueras», «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», «Los aparecidos», «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Pandémica y celeste»—, fragmentos de los diarios de *Retrato del artista en 1956* y alguna alusión —algún inserto musical procedente de la banda sonora de Xavier Montsalvatge, algún retazo de diálogo— a la película en cuyo guión el poeta colaboró junto a Juan Marsé: *Mi profesora particular* (1973), dirigida por Jaime Camino y protagonizada por Joan Manel Serrat, Analía Gadé y María Luisa Ponte.

En la breve nota autobiográfica que figura en el volumen de sus poesías completas, *Las personas del verbo* (1982), Gil de Biedma se define como alguien que

ha aprendido a ser un encajador, lo que constituye un aprendizaje modesto pero absorbente, que apenas permite escribir poemas:

Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese Big Brother insomne, omnisciente y obicuo —Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: «¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como este?». *All the rest is silence* (Gil de Biedma, 2010: 82).

Es este autoconcepto del poeta, este acoso y derribo a sí mismo, este autoanálisis sin tregua ni piedad, el que trata de reflejar *Más extraño que el paraíso*. El espectáculo compone un *collage* en que destaca la fidelidad a la propia experiencia, que Gil de Biedma puso por delante de sus propias concepciones poéticas. En su corpus hallamos no pocos poemas que aluden a una forma u otra de paraíso. Así, en «Conversaciones poéticas», del poemario *Moralidades*, dice: «Es invierno otra vez, y mis ideas / sobre cualquier posible paraíso / me parece que están bastante claras / mientras escribo este poema / pero, / para qué no admitir que fui feliz, / que a menudo me acuerdo?» (Gil de Biedma, 2010: 165). Lo que queda de esos días, de la juventud perdida o de la felicidad rememorada, no es sino «algo de luz y un poco de calor / intermitente, / como una brasa de antracita» (Gil de Biedma, 2010: 166). «Días de Pagsanján», de *Moralidades*, también evoca un paraíso perdido, el de los cuerpos de los amantes mojados en el río bajo los árboles en flor: «Como los sueños, más allá / de la idea del tiempo, / hechos sueños de sueño os llevo, / días de Pagsanján» (Gil de Biedma, 2010: 174).

Juan Ferraté (2009: 213) afirma que la poesía de Gil de Biedma no sería la misma de no haberse su autor formado en la derrota, de no haberse acomodado a ella con el resto del país. Es una poesía de remedio o de socorro, «una poesía fundada en la necesidad de socorrerse a sí mismo sufrida por el poeta y en la urgencia de rescatar su experiencia cotidiana arruinada por la derrota». Asoma en sus versos la voz de un hombre que se busca y se reconoce en su experiencia privada, «un complejo de

emoción y conciencia, de visión y actitud, de vida vivida y juicio sobre la vida» (Ferraté, 2009: 216). También Terenci Moix, otro de los homenajeados por el teatro de Albertí y Cunillé, conoció al poeta, del que afirmó que «Vivía plenamente las contradicciones que configuran a los personajes únicos» (Moix, 1993: 438). Maruja Torres, por su parte, le atribuyó «una irresistible nostalgia del que fue y una exigencia atroz hacia el que es, ese hombre que se salvó escribiendo después de su propia muerte» (Torres, 2010: 1289). La película *El cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón (2009), incidió en estos aspectos de la vida del poeta, y plasmó algunos de los episodios del *Retrato del artista en 1956* que se recrean también en esta obra de teatro.

Pero vayamos ya al texto de *Más extraño que el paraíso*⁴⁴, esto es, a la conjunción del talento de Gil de Biedma y el del tándem creativo Cunillé/Albertí. Una breve nota introductoria en el manuscrito indica que tanto el orden de las escenas como la elección de poemas y textos de Gil de Biedma se establecieron durante el proceso de ensayos. Asimismo se aclara que la escena 12, que corresponde al entreacto y no figura en el manuscrito, consistía en un texto escrito e interpretado por el actor Manuel Carlos Lillo.

La escena primera comienza con el siguiente parlamento, tomado del inicio del *Retrato del artista en 1956*, a cargo del actor Jordi Collet: «En el fondo del fondo la nostalgia del orden, el deseo de simetría. Un poco lo mismo que Enrique, mi cuñado, que durante sus estancias en casa se ha impuesto la tarea de leer los libros del armario extremo de mi biblioteca de izquierda a derecha y de arriba abajo; imposible resistir a la tentación de casar los dos comienzos, el del diario y el del año» (Gil de Biedma, 2010: 259)⁴⁵. El poeta se declara cansado al pensar en los días que le quedan para irse a Manila a trabajar en la



Jordi Collet en *Más extraño que el paraíso*.
Foto: Pilar Aymerich

⁴⁴ Nos basamos en el texto de Gil de Biedma /Cunillé porque no hay ninguna grabación disponible del espectáculo; algunos elementos espectaculares los hemos restituido a partir de las fotografías de Pilar Aymerich, el testimonio de la crítica y nuestra propia memoria.

⁴⁵ La dramaturgia de este espectáculo es inédita. Citamos a partir del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar. Cuando el fragmento pertenece a alguna obra de Jaime Gil de Biedma, incluimos la referencia bibliográfica en relación a sus obras completas —*Obras. Poesía y prosa* (2010)—, editadas por Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.

compañía tabacalera: «estamos a la espera, simplemente, y eso desmoraliza. Llevar una vida sin acontecimientos exteriores parece una condición indispensable si se pretende tomar decisiones de orden moral. Así la muerte, que siempre nos viene impuesta, desmoraliza tanto» (Gil de Biedma, 2010: 259).

Retrato del artista en 1956, que remite desde el título a la novela de James Joyce *Retrato del artista adolescente* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), abarca desde principios de 1956 hasta el 1 de enero de 1957, y no se publicó en su versión íntegra hasta 1991. Recoge las experiencias de Gil de Biedma en Manila —donde se instaló temporalmente en calidad de abogado de Tabacos de Filipinas para realizar un informe sobre la administración general en las islas y su legislación; más adelante llegaría a ser el secretario general de la compañía—, así como el testimonio de la gestación de los poemas de *Compañeros de viaje* (1959); también alude al estudio sobre la poesía de Jorge Guillén que empezó a escribir en La Nava de la Asunción (Segovia) aprovechando su convalecencia forzosa debida a una tuberculosis. Por todo ello, 1956 parece un año clave en la trayectoria vital y poética de Jaime Gil de Biedma. Así, lo que en principio se concibe como un simple ejercicio para adiestrarse en la literatura, según reconoce el propio autor, motivado por la inminencia de un viaje al extranjero, poco a poco irá adquiriendo vuelo. En este dietario se mezclan evocaciones de personas y lugares, usos y costumbres de aquí y de allá, análisis de percepciones y comentarios de lecturas.

En la escena segunda los personajes cantan *Extraños en el paraíso*, la versión española que Gloria Lasso (1922-2005), considerada una de las últimas divas de la canción internacional, hizo de su gran éxito *Étranger au Paradis*, a su vez traducción francesa de *Stranger in Paradise*, canción que pertenece al musical *Kismet* (1953), de Robert Wright y George Forrest, con melodía a partir de *las Danzas Polovtsianas —El príncipe Ígor—* de Aleksandr Borodín. Esta canción obtuvo un éxito sin precedentes para la época, ya que se vendieron un millón de copias. La versión más popular de la canción la cantó Tony Benett, pero hay otras versiones de The Four Aces y de Tony Martin que obtuvieron el favor popular en 1954. En España triunfó Gloria Lasso: «¿Responderás a esta ferviente plegaria / De un extraño en el paraíso? / No me dejes en la oscura desesperación / Por toda mi hambre de amor / Pero abre tus brazos de ángel / A este extraño en el paraíso / Y dile que ya no será / Un extraño».

La escena tercera escenifica un diálogo en una barra de bar, que viene a ser una ejemplificación del *coup de foudre* total que experimenta el protagonista de la canción

Extraños en el paraíso, interpretada con inmediata anterioridad. Por una parte, hay un Barman y una Mujer sola; por otra parte, están un Hombre solo y una Chica. La Mujer sola pide otra bebida, coge la mano del Barman y trata de leérsela, pero este la aparta alegando que ya conoce su futuro, que no es otro que servir copas. La Mujer sola se le insinúa sin éxito y añade, ante la impertinencia del camarero, que si tuviera el látigo le cruzaría la cara, pero —se ríe sola— no tiene ni fusta ni caballo. El foco se centra después en el otro par de personajes: el Hombre solo habla en francés para llamar la atención de la Chica, que está revisando unos apuntes mientras espera a unos amigos del instituto. Cuando él se ofrece para llevarla a casa, la joven rehúsa alegando que vive lejos, en las afueras. La Chica sale a llamar y el Hombre solo recita, mirando su copa, el poema «Las afueras» de Jaime Gil de Biedma:



Más extraño que el paraíso. Foto: Ros Ribas

Las afueras

I

La noche se afianza
sin respiro, lo mismo que un esfuerzo.
Más despacio, sin brisa
benévola que en un instante aviva
el dudoso cansancio, precipita
la solución del sueño.
Desde luces iguales
un alto muro de ventanas vela.
Carne a solas insomne, cuerpos
como la mano cercenada yacen,
se asoman, buscan el amor del aire
—y la brasa que apuran ilumina
ojos donde no duerme
la ansiedad, la infinita esperanza con que aflige
la noche cuando vuelve.

II

¿Quién? Quién es el dormido?
Si me callo, respira?
Alguien está presente
que duerme en las afueras.

Las afueras son grandes,
abrigadas, profundas.
Lo sé pero, no hay quién
me sepa decir más?

Están casi a la mano
y anochece el camino
sin decimos en dónde
queríamos dormir.

Pasa el viento. Le llamo?

Si subiera al salón
familiar del octubre
el templado silencio
se aterraría.

Y quizá me asustara
yo también si él me dice
irreparablemente
quién duerme en las afueras.

III

Ciudad
ya tan lejana!

Lejana junto al mar: tardes de puerto
y desamparo errante de los muelles.
Se obstinarán crecientes las mareas
por las horas de allá.

Y serán un rumor,
un palpito que puja endormeciéndose:
cuando asoman las luces de la noche
sobre el mar.

Más, cada vez más honda
conmigo vas, ciudad,
como un amor hundido,
irreparable.

A veces ola y otra vez silencio [...].

Jaime Gil de Biedma, Compañeros de viaje, 1959.

«Las afueras» pertenece al primer poemario, *Compañeros de viaje*, que recrea la crisis personal del final de la adolescencia. En él, el poeta configura los mitos íntimos que acompañan el despertar de la conciencia adulta. En su diario *Retrato del artista en 1956*, Gil de Biedma (2010: 320) declaró que llevaba años trabajando en este poema: «He de volver al poema, aunque me espeluzne la idea de ponerme otra vez a exprimir jugo de nada. “Las afueras” debió terminarse hace dos años, lo concebí cuando era otro y mientras no lo termine seguiré atascado *between myself and myself*, ni más acá ni más allá, sin ser aquel y sin ser este». Explica que lo terminó el Viernes Santo y lo dio por bueno: «¿“Si sale con barba San Antón y si no, la Purísima Concepción”? También puede ser [...]. Se terminó “Las afueras”, y la estupefacción excede en mucho a la satisfacción [...]. Y ahora, ¿qué? Me siento libre y vacío» (Gil de Biedma, 2010: 320). Tanto las expresiones «*between myself and myself*» como «¿Si sale con barba San Antón y si no, la Purísima Concepción?» son extractadas en el *collage* final, la escena que cierra la pieza teatral: frases y réplicas descontextualizadas que,

como ecos o fognazos, nos devuelven muy fragmentadamente momentos y pasajes del espectáculo.

En la escena cuarta se recita el poema entero de Jaime Gil de Biedma «*Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera*», en que, a partir de la evocación imaginada del paseo de sus padres por la avenida de los tilos de Montjuïc, en el año de la Exposición, cuando su madre estaba embarazada de él —«Entonces, los dos eran muy jóvenes / y tenían el Chrysler amarillo y negro / Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos, / la capota del coche salpicada de sol» (Gil de Biedma, 2010: 155)—, el poeta expresa sus sentimientos por la clase social a la que pertenece —«Y a la nostalgia de una edad feliz / y de dinero fácil, tal como la contaban, / se mezcla un sentimiento bien distinto / que aprendí de mayor, / este resentimiento / contra la clase en que nací, / y que se complace también al ver mordida, / ensuciada la feria de sus vanidades» (Gil de Biedma, 2010: 156)—, consciente de que la mitología del mundo de su infancia se asocia al capitalismo de empresa familiar y a la paz burguesa. En la parte final, el poeta relata cómo sube por las escalinatas, tropezando con piedras y raíces de higueras, mientras piensa en su pasado y en el porvenir de los *chavas*⁴⁶ nacidos en el sur que viven en condiciones miserables montaña arriba: «Sean ellos sin más preparación / que su instinto de vida / más fuertes al final que el patrón que les paga / y que el *salta-taulells* que les desprecia: / que la ciudad les pertenezca un día. / Como les pertenece esta montaña, / este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía» (Gil de Biedma, 2010: 157). También en el poema «En el nombre de hoy» expresa la vergüenza de proceder de la alta burguesía: «a vosotros pecadores / como yo, que me avergüenzo / de los palos que no me han dado, / señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social» (Gil de Biedma, 2010: 154). En el poemario *Moralidades*, al que pertenecen estos poemas, Gil de Biedma asume y critica la realidad de su extracción social; combate las ilusiones de la burguesía en que nació, y recrea y desmitifica la propia niñez en el marco de la Guerra Civil (Valender, 2010: 21). Juan Ferraté (2009: 218) habla de una «cualidad obsesiva alucinante capaz de rescatar al tema político de la vacuidad que es la sima donde inevitablemente se despeñan los poemas de ese género».

⁴⁶ El término catalán *xava* designaba el argot popular hablado en los años veinte en los barrios obreros de Barcelona, pero después de la guerra empezó a ser utilizado, por parte de la burguesía ascendente, para aludir despectivamente a un modo de hablar catalán que, por el influjo de la inmigración masiva, se alejaba de la fonética del registro estándar de la lengua.

En la escena quinta un actor y una actriz —Él 1 y Ella 1— están solos junto a una cama en cuya cabecera hay un cartel en inglés que el Actor traduce: «Aviso a nuestros estimados clientes, por favor informen a la gerencia de cualquier acto indecente que se cometa en esta habitación bajo su responsabilidad» (Cunillé, 2001, inédita); esta advertencia está tomada del diario de Gil de Biedma, quien explica que en todos los hoteles de Manila se hallan semejantes avisos. Cuando la actriz va al baño, el actor registra su voz en una grabadora mientras dice que esa zona, en la que se está edificando por doquier —centros comerciales, apartamentos, edificios de oficinas y algún parque temático— podría llegar a ser el paraíso. Entra una actriz distinta a la que fue al baño. Cuando Él 1 va al baño, Ella 2 rebobina la cinta para escuchar lo grabado —no se oye nada— y graba su voz mientras cuenta una anécdota de cuando era niña y lo que más feliz la hacía era que todo el mundo le trajera juguetes y fruta cuando estaba enferma. Entonces aparece un actor distinto, Él 2, y hace una serie de preguntas a las que la mujer solo responde con mecánicos asentimientos de cabeza, hasta que Él 2 le pide un beso y Ella 2 dice que no con la cabeza, le arrebató un billete y se va. Él 2 habla ante la grabadora encendida y cuenta que la única vez que se excitó en toda su vida fue cuando, yendo en coche, se le rompieron los frenos y vio su cara descompuesta en el espejo retrovisor: «no me reconocí, era yo pero a la vez no era yo... Era tan excitante y no sé por qué... No sé como explicarlo» (Cunillé, 2001, inédita). Él 2 coge el extremo de la corbata —con el dibujo y los colores de la bandera norteamericana— de un tercer actor que entra en escena, y poco a poco se la mete toda en la boca hasta que llega al cuello de Él 3, quien le pide que no le muerda la corbata porque es un regalo de reyes de su mujer. Él 2 se saca la corbata de la boca y sale, y el tercer actor graba su voz: dice que le hubiera gustado ser cantante, su sueño desde siempre, y que no lo hace nada mal. Canta un trozo de la canción *América* de Nino Bravo. Aparece una tercera actriz que viene a limpiar; Él 3 se saca del bolsillo una corbata con el dibujo y colores de la bandera norteamericana, y le pide a Ella 3 que lo ayude con el nudo de la corbata y con el cuello de la camisa. Ella 3 le cepilla los zapatos y le ata los cordones. Él 3 le ofrece un chicle, que ella rehúsa. Él 3 sale dando los buenos días. Ella 3 rebobina la cinta de la grabadora y se escucha la canción *América*. La escena termina así, con la reproducción de esta canción que remite a ese paraíso soñado e insuficiente que es América, y que conecta temáticamente —por la idealización de América como tierra de las oportunidades— esta escena con la película de Jim Jarmush, *Stranger than Paradise* (1984), protagonizada por el músico de

jazz John Lurie, el ex músico de Sonic Youth, Richard Edson, y la actriz húngara Eszter Balint. La película tiene un argumento minimalista en el cual el personaje principal, Willie, un inmigrante húngaro que reniega de sus orígenes y se siente un americano auténtico, recibe a una prima de Hungría, Eva, que se queda unos días en Nueva York con él antes de irse a Cleveland. Más tarde Willie y su amigo Eddie van a visitarla, y después los tres emprenderán un viaje improvisado a Florida, en busca de tierras más cálidas. Filmada en blanco y negro y con un presupuesto ínfimo, *Stranger than Paradise* presenta la peculiaridad de no tener un solo contraplano, solo setenta planos secuencia divididos entre sí por fundidos en negro, sin planos detalles ni *zooms*. En esta película es omnipresente un magnetófono en el que Eva escucha siempre la misma canción, *I put a spell on you*, de Jay Hawkins, interpretada por Screamin' Jay Hawkins; la grabadora que los personajes utilizan en esta escena de *Más extraño que el paraíso* podría ser un guiño a la película, aunque la grabadora constituye un objeto recurrente en algunas piezas de Lluïsa Cunillé muy próximas en el tiempo, como *Passatge Gutenberg* (2000) o *Húngaros* (2002).

En la escena sexta la Cantante, acompañada por el Pianista, canta *Ochi Chyornye*, una famosa canción folclórica rusa, basada en un poema del ucraniano Yevhen Hrebinka y convertida después en estándar de jazz; sentados, escuchando, están Él y el Fraile. En *Retrato del artista en 1956*, Gil de Biedma se refirió a esta canción a propósito de la semblanza de Helen, la esposa del propietario del Town's Tavern, un bar restaurante de la calle Isaac Peral:

Porque además Helena es rusa blanca, una de las míticas y ya extinguidas rusas blancas de Shanghai que uno siempre imagina pálidas y enojadas de perlas falsas, perdidas de cocaína [...], teñido el pelo de un negro durísimo, cargada de *rimmel* y pintada como un coche [...]. Nunca saluda a los clientes. Da unas breves instrucciones imperiosas al *maître*, circula ociosamente entre las mesas y al final se queda de pie, apoyada en el piano, atusándose el pelo. Allí se hace servir un *Dry Martini* [...]. Tiene una voz destemplada muy de su época, a lo Marlene o a lo Zarah Leander, y su marido la acompaña al piano con un tacto y una ternura que conmueve. A la segunda canción ya es una ruina y el final, irremediable, no se hace esperar. Canta *Occhi Chiornye* y llora y se le corre el *rimmel* mientras dramáticamente compone expresiones y actitudes que en Shanghai y en 1929, el año en que yo nací, sin duda perdían a los hombres (Gil de Biedma, 2010: 322).

Tras la actuación, se yuxtaponen dos episodios que Gil de Biedma evoca en sus diarios. Por un lado, un personaje que en el texto aparece denominado Gregoria-Modesta entona la nana del *Pajarito que canta*: «Pajarillo que cantas / en el olivo, / no

despiertes al niño / que está dormido». El personaje de Él, trasunto de Gil de Biedma, le pide que se la cante otra vez, y que se quede hasta que se duerma. Modesta fue la niñera que lo cuidó de pequeño, y la persona a la que Gil de Biedma asocia su primer recuerdo consciente: «Mi más temprano recuerdo nítido es el de oír mi voz en la penumbra de la siesta, en Barcelona, en el cuarto que da a la galería, preguntando a Modesta cuándo iríamos a San Rafael» (Gil de Biedma, 2010: 419); «Modesta es un ser humano excepcionalmente adorable y admirable. Por su capacidad infinita de ternura y compasión —siempre pienso en la Benina de Galdós, en *Misericordia*—, por su inteligencia, su experiencia del mundo y su infalible sentido de lo que tiene gracia» (Gil de Biedma, 2010: 444). Gregoria fue una criada que sirvió durante veinticinco años en la casa familiar de Gil de Biedma y que de mayor volvió a su pueblo para cuidar de su hermana enferma. El poeta cuenta que las dos criadas lo cuidaron como un hijo cuando, con veintiséis años, regresó de Filipinas enfermo de tuberculosis: «El amor de Modesta y de Gregoria por cada uno de nosotros, tan puro, tan absolutamente bondadoso y desinteresado, me conmueve y me deja sin saber qué hacer: nada piden, nada quieren más que seguir queriendo» (Gil de Biedma, 2010: 457).

A esta escena de la cantante rusa y de la nana de Gregoria-Modesta, se superponen situaciones y personajes extraídos de los diarios del poeta. Así, sale de escena Gregoria-Modesta y aparece el Soldado —inspirado en José Antonio Ribas, un amante de Gil de Biedma— con un brazo en cabestrillo; afirma que con una sola mano puede hacerlo todo, excepto encender una cerilla para fumar: «Si me ayudas te enseño cómo funciona la pistola y hasta te dejaré disparar una bala. (*Pausa.*) Venga... ¡enciende una cerilla! [...] Mierda chaval, si te tiembla así la mano no te voy a dejar disparar» (Cunillé, 2001, inédita). A continuación, el Fraile, que ya estaba en escena escuchando la interpretación de la Cantante, evoca la época en que en Filipinas había orden y seguridad y un blanco podía ir a cualquier sitio:

FRARE.- ¡Si hubiera conocido usted las Filipinas hace treinta años! Entonces sí que había orden y seguridad: podía usted ir a cualquier sitio, un blanco podía ir a cualquier sitio. No como ahora, que no hay camino seguro. ¡Y qué respeto!

ELL.- Pues a mí me han contado que hace treinta años, si un blanco iba en automóvil y atropellaba a un filipino y lo mataba, no le pasaba nada absolutamente. ¿Eso ya no es así?

FRARE.- ¡No, por Dios, ya no! ¡Buena iban a armar!

ELL.- Pues yo creo que para los filipinos la seguridad en carretera ha mejorado mucho (Cunillé, 2001, inédita).

Este diálogo está extraído —y parafraseado— de *Retrato del artista en 1956*. Gil de Biedma deja constancia de la visita, a su casa familiar en San Carlos, de tres frailes recoletos y un viejo amigo de la familia, Bonnín, que añoraba los tiempos del racismo impune (Gil de Biedma, 2010: 334). En la puesta en escena, el Fraile pide fuego y Él le ofrece un encendedor. Se oye una voz en *off*, todos se quedan quietos y se detiene la música. La megafonía de un hotel emite un aviso que empieza en inglés pero acaba en filipino; ello genera en el Fraile un comentario —«¡Estas gentes! Cómo se han dejado perder la oportunidad de ser el único país blanco de Asia»— que la dramaturgia toma de las palabras de Quinín Sánchez, un agente de Tabacalera al que irritaba la afición de los filipinos a la música y el baile, meneaba la cabeza y se asombraba melancólicamente de la insensatez de los malayos (Gil de Biedma, 2010: 331).

Vemos, pues, como en esta escena sexta se mezclan diversos temas, motivos o experiencias referenciados por Gil de Biedma: el arrobamiento ante una interpretación de *Ochi Chyornye*, la ternura por sus fieles criadas Modesta y Gregoria, y el racismo de los colonizadores blancos en Filipinas. Constatamos asimismo la desacomplejada libertad con que la dramaturgia y la dirección escénica superponen tiempos —primera infancia y juventud— y espacios —un bar restaurante, la habitación de la niñez, la Hacienda San José, un hotel, etc.— y hacen orbitar a personajes de situaciones y épocas distintas en torno a la figura del poeta, un Él que cohesiona estos destellos de vida y de memoria.

En la escena séptima, un personaje que no se halla en el bar habla directamente al público. Se trata de uno de los episodios que Gil de Biedma relata en su diario sobre sus correrías nocturnas; en un cuchitril infecto, con la débil luz de una lámpara de queroseno y el runrún procedente de la habitación contigua, trata de mantener relaciones sexuales: «Daba reparo hacer el amor así. Pepe estaba a mi lado completamente inmóvil y le besé en el cuello, le pasé un brazo bajo la cintura y con la otra mano le acariciaba el vientre. Un cuerpo oscuro y bueno, todo compacto como un muslo, la piel lisa, el olor retraído» (Gil de Biedma, 2010: 274-276). El fragmento en cuestión alude a la peripecia de una noche en Manila en que un muchacho llamado Pepe se acercó a Gil de Biedma en la calle para brindarle *a nice time*, un chico guapo y tenaz que lo hizo subir a un taxi y lo condujo a un *bungalow* de madera muy tronado; en el pasaje seleccionado por Lluïsa Cunillé para la dramaturgia se incluyen determinados detalles de la transacción sexual, y la relación del sórdido desenlace.

En la escena octava se recita el poema «Los aparecidos», que parte de una experiencia muy concreta de Gil de Biedma, a saber, de una vez que interceptó, en un cruce de semáforos, una mirada de súplica y un ligero roce en el brazo; esta vivencia lo lleva, por asociación de ideas, al recuerdo de una mujer que se desploma en la calle. El poema trata de seres que se hallan más cerca de la muerte que de la vida, desharrapados que nadie quiere ver y que se le aparecen al poeta como «desenterrados vivos» que vienen «del otro lado del fondo sulfuroso», «de las sordas minas del hambre y la multitud» (Gil de Biedma, 2010: 139-140). Denuncia la indigencia en que vive una parte de la población —anticipa, así, al poeta social que tomará más fuerza en *Moralidades*—, y manifiesta su propia tensión interna, entre el impulso de abrirse a los demás y el de encerrarse en sí mismo; busca, ante todo, compartir una experiencia con el lector: la confusión y el desconcierto que le invaden al toparse con la presencia física de esa mujer fantasmal (Valender, 2010: 17).

Los aparecidos

Fue esta mañana misma,
en mitad de la calle.

Yo esperaba
con los demás, al borde de la señal de cruce,
y de pronto he sentido como un roce ligero,
como casi una súplica en la manga.

Luego,
mientras precipitadamente atravesaba,
la visión de unos ojos terribles, exhalados
yo no sé desde qué vacío doloroso.

Ocurre que esto sucede
demasiado a menudo.

Y sin embargo,
al menos en algunos de nosotros,
queda una estela de malestar furtivo,
un cierto sentimiento de culpabilidad.

Recuerdo
también, en una hermosa tarde
que regresaba a casa... Una mujer
se desplomó a mi lado replegándose
sobre sí misma, silenciosamente
y con una increíble lentitud —la tuve
por las axilas, un momento el rostro,
viejo, casi pegado al mío.

Luego, sin comprender aún,
incorporó unos ojos donde nada
se leía, sino la pura privación
que me daba las gracias.

Me volví
penosamente a verla calle abajo.
No sé cómo explicarlo, es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
pero continuase en movimiento
cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad.
Cada aparición
que pasa, cada cuerpo en pena
no anuncia muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo.

Vienen
de allá, del otro lado del fondo sulfuroso,
de las sordas
minas del hambre y de la multitud.
Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos.

Jaime Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*,
1959.

La escena novena nos sitúa en un bar. En una mesa está el Ejecutivo 1; en otra mesa hay dos turistas; en una tercera mesa se hallan una Artista y un Empresario. El Ejecutivo 1 grita en dirección a la barra que quiere un helado de coco y unos cacahuets molidos. Los dos turistas, que quieren un *Manhattan* y un *Stinger*, no acaban de confiar en la tradición ni pericia coctelera de los nativos; se proponen ir de compras y regatear, convencidos de que acabarán timándolos de todos modos. El Ejecutivo 1, cuyas intervenciones parecen funcionar como mecanismo de transición para cambiar el foco de un par de personajes a otro, vuelve a hacer el pedido, de nuevo sin éxito, y asistimos al diálogo entre la Artista y el Empresario:

ARTISTA.- Mire qué manos... He tenido que lavarme yo misma la ropa toda la semana en el baño del hotel... Es una vergüenza... Jamás en toda mi carrera me habían tratado así... Pero mire... mire qué manos...

EMPRESARI.- Si yo pudiera enseñarle mi estómago, se caería de espaldas. Así que no se queje.

ARTISTA.- Pero yo soy una artista... Las manos son el reflejo del alma, del alma del artista. ¿Lo comprende?

EMPRESARI.- Ahora mismo hay una guerra aquí dentro, una auténtica guerra civil, ¿puede comprender eso también?

ARTISTA.- Mire, si esto no se arregla voy a armar un escándalo... un auténtico escándalo...

EMPRESARI.- Pues ármelo, arme un escándalo de una vez a ver si así conseguimos que venga alguien a verla... ¡Camarero... otro vaso de leche! (Cunillé, 2001, inédita)

Las réplicas que anteceden están inspiradas en las lamentaciones de varios artistas de gira por Filipinas con los que Gil de Biedma habló en una ocasión: «los tres sangraban lentamente la tristísima historia de su gira filipina; les ha engañado el agente, les han engañado los empresarios, no tienen para pagar el hospedaje, no tienen cómo marcharse» (Gil de Biedma, 2010: 276); se compadecían, además, de una artista llamada Irma Vila que había tenido que lavarse la ropa ella misma —y que, sin lugar a dudas, está en la base de referencias de esta quejosa Artista de la escena novena—.

De nuevo la voz imperiosa del Ejecutivo 1 antecede al diálogo entre los turistas, que quieren pedirle al pianista que toque *Extraños en el paraíso*. El Turista 1 afirma que, si no llega pronto el pianista, tocará él mismo; se levanta y se dirige al piano. El Ejecutivo 1 vuelve a gritar al camarero ausente; la Artista se queja del dinero que le debe el Empresario, y este la hace callar para escuchar la música que —dice— le calma la úlcera. Entonces a la mesa del Ejecutivo 1 se acerca el Ejecutivo 2, que se sienta y pide también a gritos un café solo. Ambos tienen que volver pronto al trabajo

y comentan los rumores sobre la próxima remodelación del departamento de contabilidad y los futuros despidos de empleados; algunas de las réplicas de este diálogo están tomadas o inspiradas en el «Informe sobre la Administración General en Filipinas» que Jaime Gil de Biedma incluyó en *Retrato del artista en 1956*. El trabajo de Gil de Biedma en Filipinas consistía en estudiar la legislación filipina en materia laboral, fiscal y corporativa, y colaboraba también en la reorganización de las oficinas. La inclusión en su diario del citado informe responde, como señala James Valender (2010: 33), a la necesidad de reconciliar su proyección pública con la meditación interior. La tabacalera es el principio de realidad contra el que el autor se rebela pero al que siempre termina regresando. El diálogo entre los dos ejecutivos recoge la voluntad expresada por Gil de Biedma de potenciar el departamento de *public relations* de la empresa; disminuir el número de empleados en condiciones Administración, donde algunos estaban desaprovechados, y suprimir casi toda diferencia entre el personal en condiciones Administración y el personal en condiciones Dirección (Gil de Biedma, 2010: 360-364). Los dos ejecutivos vuelven a pedir a gritos su comanda. En el cambio de foco, un turista toca al piano la canción *Extraños en el paraíso* y su compañera le advierte que puede coger un virus. Esta repugnancia hacia la población nativa expresa el racismo que Gil de Biedma tanto denostaba entre los de su clase social, y, en el caso de los dos Ejecutivos, está en relación directa con el miedo que tienen de que la dirección lleve a cabo la propuesta de Gil de Biedma (2010: 377) de sustituir progresivamente a los empleados en condiciones Dirección por empleados filipinos convenientemente seleccionados, lo que sin duda supondría una amenaza para los dirigentes blancos.

La escena décima consiste en un monólogo del Pianista al público: «Els llocs de trobada en aquells anys? Uns banys turcs davant del Tívoli, els urinaris de la Plaça Catalunya, els urinaris de l'Estació de Sarrià, alguns cines com el Catalunya, o Can Pistola que era el Cine Capitol, el cine Lido, el cine Arenas. Però els millors llocs sens dubte eren els bars de Ciutat Vella» (Cunillé, 2001, inédita). Como puede observarse, el parlamento —uno de los pocos que son expresados en catalán— evoca los lugares donde clandestinamente se daban intercambios carnales de signo homosexual, en una época, la franquista, en que todo contacto de este tipo debía ser furtivo y estaba penado. En la comisaría, si los detenían, se burlaban de los homosexuales, los vejaban y amenazaban, y, si les hallaban una agenda de teléfonos, llamaban a todos los números informando a amigos y parientes acerca de la inclinación sexual del detenido.

Ello nos hace pensar en las memorias de Terenci Moix, *El peso de la paja* —cuyo tercer volumen se llama precisamente *Extraño en el paraíso*—, donde deja constancia de las costumbres homoeróticas en la Barcelona de los años sesenta, en la zona del Barrio Chino y al otro lado de la Rambla. Dice Terenci Moix en *El beso de Peter Pan*: «Resulta irónico que en aquel yermo de represión moral conociese tal prosperidad la industria de la carne [...]. En aquellos bares de luminotecnia perversa, el trato era directo, desnudo, eficaz. Ríos de hombres entraban, echaban un vistazo, volvían a salir si la mercancía no era de su agrado, y así de un bar a otro» (Moix, 1993: 170). A Gil de Biedma no le interesaba teorizar sobre el gueto gay. Señala Miguel Dalmau (2004: 394) que «El gueto pudo haber sido su destino natural; en cambio, siempre mantuvo intacta su independencia [...]. Aunque ahora comparte las inquietudes de los homosexuales, no se recluye en las catacumbas ni desea convertirse en paladín de la causa». Sin embargo, Gil de Biedma participó en la publicación de un título clásico, *Gay Sunshine Interviews* (1979), que recogía entrevistas de Winston Leyland a autores gay de renombre internacional, como Jean Genet, Christopher Isherwood, Allen Ginsberg, Tennessee Williams, Truman Capote o William Burroughs, y para el que Gil de Biedma propuso, en lugar de la traducción literal *El resplandor gay*, el título de *Cónsules de Sodoma* (1982).

La escena undécima consiste en el recitado del poema «Contra Jaime Gil de Biedma», perteneciente a *Poemas póstumos*, un poemario que parte de la experiencia de la madurez y la vejez, se presenta libre de toda autocomplacencia sentimental y lleno de autoinfectivas. El poeta muestra aquí la capacidad de separarse o distanciarse de su personaje. Como dice James Valender (2010: 27), el personaje Gil de Biedma «Se convierte en un ser a quien ya solo se recuerda con cierta nostalgia, como a un amigo recién fallecido. Si la muerte del personaje ayuda al poeta a liberarse de su angustia, también le crea el problema de cómo escribir en adelante». El poemario marca el final de su carrera como poeta.

«Contra Jaime Gil de Biedma» refleja muy bien esta relación controvertida del escritor con su propio autoconcepto. Señala María Payeras Grau (1996: 432) que este poema constituye una «desolada autoimpresión del poeta que se resiste a abandonar sus hábitos juveniles, basada en el engañoso convencionalismo de dirigirse a un tú — indefinido en casi todo el poema, muy explícito en el título— que acabará desvelándose como una faceta más del yo, particularmente incómoda». También en *Retrato del escritor en 1956* habla el poeta de su narcisismo: «Entre la fascinación

intelectual de conocerse y el instintivo horror de reconocerse hay solo una transición de pocos años. A la vuelta de ellos, los amigos íntimos con frecuencia nos son insoportables; los desconocidos siempre serán atractivos aunque por desdicha duran poco» (Gil de Biedma, 2010: 311); y «existe un hiato intelectual que percibo demasiado bien entre el que me siento siendo y el que me siento ser y comportarse [...]. Más o menos, como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse, lo cual entra ya en el dominio de las fantasmagorías eróticas fetichistas; la satisfacción es imposible y la autodegradación inevitable» (Gil de Biedma, 2010: 311-312). El narcisismo no es mera complacencia vanidosa, sino más bien una tentativa ininterrumpida de vigilarse, tantearse e inventarse, movido por el anhelo ético de llegar a ser alguien mejor. En su última aparición pública Gil de Biedma declaró: «Lo que desarrolla el poema es una experiencia radical de cada individuo, que es la relación amor-odio consigo mismo en términos de una riña pasablemente sórdida entre amantes y un irse a la cama juntos que no significa una reconciliación sino sencillamente la rendición mutua por agotamiento» (citado por Dalmau, 2004: 188).

Contra Jaime Gil de Biedma

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfadado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.

Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta!
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

Jaime Gil de Biedma, *Poemas póstumos*, 1968.

La escena duodécima es el entreacto que escribió Manuel Carlos Lillo y que no figura en el manuscrito de la autora. Se trata de un monólogo sobre el poema «Pandémica y celeste», perteneciente al poemario *Moralidades*:

Pandémica y celeste

quam magnus numerus Libyssae arenae
[...]
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores.
CATULO, VII.

**Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector —*mon semblable, —mon frère!***

[...]

**Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
—con cuatrocientos cuerpos diferentes—
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen.**

[...]

**Aunque sepa que nada me valdrían
trabajos de amor disperso
si no existiese el verdadero amor.
Mi amor,
 íntegra imagen de mi vida,
sol de las noches mismas que le robo.**

[...]

**Porque en amor también
es importante el tiempo,
y dulce, de algún modo,
verificar con mano melancólica
su perceptible paso por un cuerpo
-mientras que basta un gesto familiar
en los labios,
o la ligera palpitación de un miembro,
para hacerme sentir la maravilla
de aquella gracia antigua,
fugaz como un reflejo.**

**Sobre su piel borrosa,
cuando pasen más años y al final
estemos,
quiero aplastar los labios invocando
la imagen de su cuerpo
y de todos los cuerpos que una vez amé
aunque fuese un instante, deshechos por
el tiempo.
Para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han
amado mucho.**

Jaime Gil de Biedma, *Moralidades*, 1966.

En una carta a Juan Ferraté, Gil de Biedma se declaraba satisfecho de haber asimilado, en este poema, un cierto tono de rudeza, sabiduría erótica, *matter-of-factness* y sentimentalismo infrecuentes en la literatura que le era coetánea (Ferraté, 2009: 133). Le complacía haber conseguido, además, cierto sabor clásico, siendo que admiraba tanto a los elegíacos romanos: «Hubiera querido también ser obsceno, al modo maravillosamente aristocrático y rural de Catulo, pero mis tentativas en esa dirección fallaron por completo. Esto de vivir en una sociedad en que la obscenidad ritual no está aceptada resulta una desventaja demasiado grave» (Ferraté, 2009: 134).

«Pandémica y celeste» expresa una visión cruda del amor y del erotismo. En palabras de Payeras Grau (1996: 432), el poema «sintetiza ese doble movimiento de lo impúdico y descarnado al idealismo romántico apenas velado de ironía». Entre la exhibición y el pudor, el poeta se retrae en la expresión de la ternura.



Más extraño que el paraíso. Foto: Ros Ribas

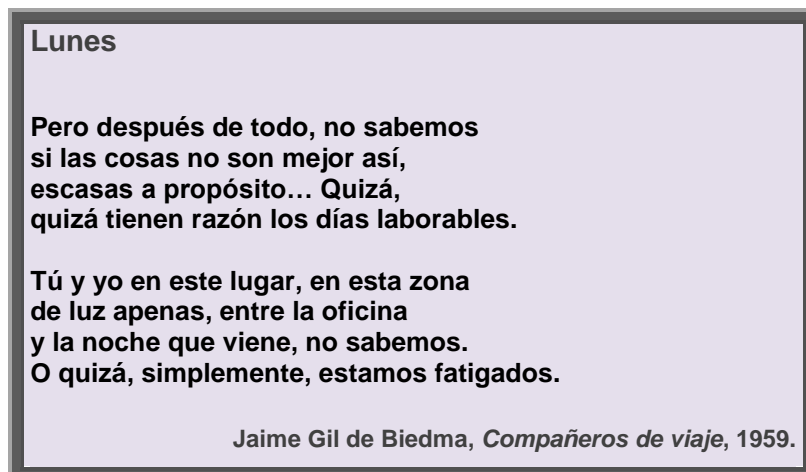
La escena decimotercera consiste en la versión silbada de *Extraños en el paraíso*.

La escena decimocuarta nos sitúa en la inauguración del Bar Paradise. La Presentadora se pasea entre las mesas con un micrófono en la mano y da la bienvenida a los clientes. Esa noche —anuncia— todos los cócteles son gratuitos, a cambio de que los clientes expongan cómo sería para cada uno de ellos el paraíso. Acerca el micrófono a un Cliente con corbata verde que afirma que para él el paraíso sería una

monarquía: «Una monarquía española, naturalmente. ¿Ve esta corbata? [...] Bueno, pues antes era roja y gualda [...]. VERDE son las siglas de ¡VIVA EL REY DE ESPAÑA! Es la manera como en el extranjero, entre repúblicas hostiles, nos reconocemos los partidarios más fieles de la monarquía española» (Cunillé, 2001, inédita).

En la escena decimoquinta la Artista cuenta al público un chiste: dos tipos se encuentran por el paraíso un domingo por la tarde y conversan. Ambos afirman que la vida les va fantásticamente bien —mejor imposible—, a ellos y a sus respectivas familias y amigos. El futuro, según dicen, se presenta espléndido. Pero ambos llevan pistola: uno dice que por si acaso; el otro, que la lleva por llevarla. Y se despiden hasta siempre. Parece, pues, que la eternidad es eternamente aburrida.

La escena decimosexta consiste en el recitado del poema «Lunes»:



En la escena decimoséptima la Presentadora se acerca a una mesa donde dos clientes están echando un pulso. El Cliente 1 responde que para ellos el paraíso es todo lo gay:

CLIENTE 1.- Nosotros también deseamos nuestro rincón en el paraíso y queremos ganárnoslo a pulso.

PRESENTADORA.- Claro, en el Bar Paradise cabe todo el mundo. Hay sitio para todos.

CLIENTE 2.- Sí, eso es lo que dice todo el mundo y luego siempre acabamos en la playa o en los urinarios.

PRESENTADORA.- ¿Cómo dice?

CLIENTE 1.- No le haga caso, es un derrotista gay de la vieja escuela.

CLIENTE 2.- Nosotros no somos gays, somos maricones.

PRESENTADORA.- Nos encanta tenerles aquí, de verdad (Cunillé, 2001, inédita).

En la escena decimoctava la Presentadora se acerca a una Ciega con gafas de sol que dice llamarse Casandra. Tiene poderes extrasensoriales pero esa noche está de vacaciones y ha salido a divertirse:

PRESENTADORA.- A ver, Casandra, cuántos dedos estoy enseñando con la mano izquierda. (*Levanta el puño de la mano izquierda sin enseñar ningún dedo.*) ¿Cuántos son?

CIEGA.- Ninguno. Usted es una antigua militante comunista avergonzada de su pasado y que ahora para poder levantar el puño busca toda clase de excusas estúpidas y así quitarse de encima el complejo de culpa.

PRESENTADORA.- Bueno... gracias... Sigamos saludando a otros amigos (Cunillé, 2001, inédita).

En la escena decimonovena la Artista declara: «Para mí el paraíso es una platea abarrotada y en el escenario, yo sola, con un cañón de luz sobre mí. Y luego, de repente, una música que empieza a sonar, pero cualquier música... Una música de verdad, que llegue al alma, ¿me comprenden?» (Cunillé, 2001, inédita). Hay aquí algún eco de la película *Mi profesora particular*, dirigida por Jaime Camino en 1973, con guión de Jaime Gil de Biedma y Juan Marsé; la Artista podría ser un trasunto del personaje de la madre de la profesora, una diva en horas bajas, y el cañón de luz halla un paralelismo en el dispositivo de bombillas de colores que construye el personaje de Loris —interpretado por Joan Manel Serrat— y que acabará matándolo a él y a la trasnochada cantante lírica.

En la escena vigésima, el Presentador se acerca a una Clienta sola. Le pregunta si cree que puede existir el paraíso y ella responde que está segura de ello, puesto que vivió en él: «Yo soy la serpiente que tentó a aquel par de ingenuos. ¿Pero quiere saber toda la verdad? [...] Lo que ocurrió realmente es que Dios después de crear el paraíso se arrepintió y se deshizo de él» (Cunillé, 2001, inédita). La Clienta, que se pretende ofídica cómplice de Dios en la destrucción del paraíso, hace sonar el cascabel que lleva colgado al cuello. Tras esta extraña intervención, el Presentador anuncia el patrocinador de la velada en el Bar Paraíso: «Amigas y amigos, si hay un paraíso sin duda está en la infancia, en la infancia perdida y en Los Plátanos de Canarias» (Cunillé, 2001, inédita).

En la escena vigesimoprimera la Presentadora da la bienvenida a la inauguración del Bar Paradise 2. Se dirige al Cliente, que ha cambiado su corbata verde por otra de colores: «Es en apoyo a nuestra querida monarquía británica que por tan malos momentos está pasando... Por su pronta recuperación... Pero no crea, solo ha

cambiado de color por un lado, el que está tocando al corazón sigue y seguirá siendo verde» (Cunillé, 2001, inédita). Y vuelve a gritar un viva al rey de España. A la pregunta de cómo imagina el paraíso de los paraísos, responde que imagina una monarquía española y británica juntas, fundidas, lo que para él sería el no va más de las monarquías. Canta *God save the Queen*, el himno oficial de la Familia Real Británica y, por extensión, de Gran Bretaña.

En la escena vigesimosegunda Una persona llama al Sereno y sucesivamente aparecen cinco serenos que restituyen una serie de réplicas que podría haber enfilado una sola persona —un único sereno—; cada uno de ellos saca una llave para abrir la puerta al mismo tiempo. Tras buscar en sus bolsillos, Una persona no halla ninguna moneda para agradecerle el servicio al sereno y entonces decide invitarlo a tomar una copa. Entran los cinco serenos y responden todos al unísono. Tres de los serenos se sirven una copa en el bar y Una persona se queda junto a la cama. Los cinco parecen competir por complacer a Una persona: un sereno le ofrece un libro; otro, una baraja de cartas; el tercero, una copa. El Sereno 4 empieza a masajearle sensualmente el cuello al mismo tiempo que el Sereno 1 lee en voz alta y en inglés un fragmento de *El paraíso perdido* de John Milton (*Paradise Lost*, 1667) —en concreto, los versos 506-529 del libro cuarto, correspondientes a la creación del hombre por Dios—. El Sereno 4 dice que se puede leer el futuro en cualquier parte del cuerpo. El Sereno 3 le ofrece somníferos a Una persona, y luego agua. El Sereno 5 saca una pistola que —dice— es muy ligera y fácil de manejar, y le explica cómo se quita el seguro. Una persona le dice al único sereno que ve que es mejor que se marche. Al final se van los cinco y le desean que descanse.

En la escena vigesimotercera la presentadora le pregunta a la Ciega, Casandra, si está de vacaciones, y ella responde que solo está de incógnito. La Presentadora la invita a hablar, pues en el paraíso —dice— caben incluso los mitos como ella. Casandra coge el micrófono y dice: «Creo que todos estamos en peligro, un grave peligro se cierne sobre todos nosotros» (Cunillé, 2001, inédita). Casandra está asumiendo aquí la voz de Pier Paolo Pasolini, que en la última entrevista que concedió antes de su muerte dijo exactamente estas palabras⁴⁷. Sin duda aquí la mención al

⁴⁷ Estas palabras remiten al título que Pier Paolo Pasolini había sugerido al periodista Furio Colombo para la entrevista que este le hizo el día 1 de noviembre de 1975: «Siamo tutti in pericolo» (Tombetta, 2002: 16). Pocas horas después de esta entrevista, Pasolini moriría asesinado. La referencia a estas palabras aparecerá también en el espectáculo *PPP*, dedicado precisamente a la memoria del poeta y cineasta italiano.

peligro tiene que ver con lo que Pasolini llamaba un totalitarismo de primer orden: la era del consumo. La Presentadora le quita el micrófono a Casandra agradeciéndole su asistencia a la inauguración del paraíso de los paraísos.

En la escena vigesimocuarta la Presentadora se acerca a los clientes 1 y 2, que parecen enfadados. El Cliente 1 le aclara que él y el otro tienen intereses muy distintos: él prefiere mirar al futuro, que se halla en Internet, mientras el otro prefiere seguir en el pasado, esperando junto a los urinarios.

La acotación de la escena vigesimoquinta dice así: «Johann Sebastian Bach toca el piano i Déu se li acosta amb un got a la mà. Està una mica begut» (Cunillé, 2001, inédita). Dios le dice al pianista que le encanta como toca y le concede a la Artista el cañón de luz que tanto demanda: ella declara que se halla ya en condiciones de trabajar, y cuenta un chiste sobre dos borrachos en el paraíso: uno bebe para olvidar que está allí, y el otro para recordarlo.

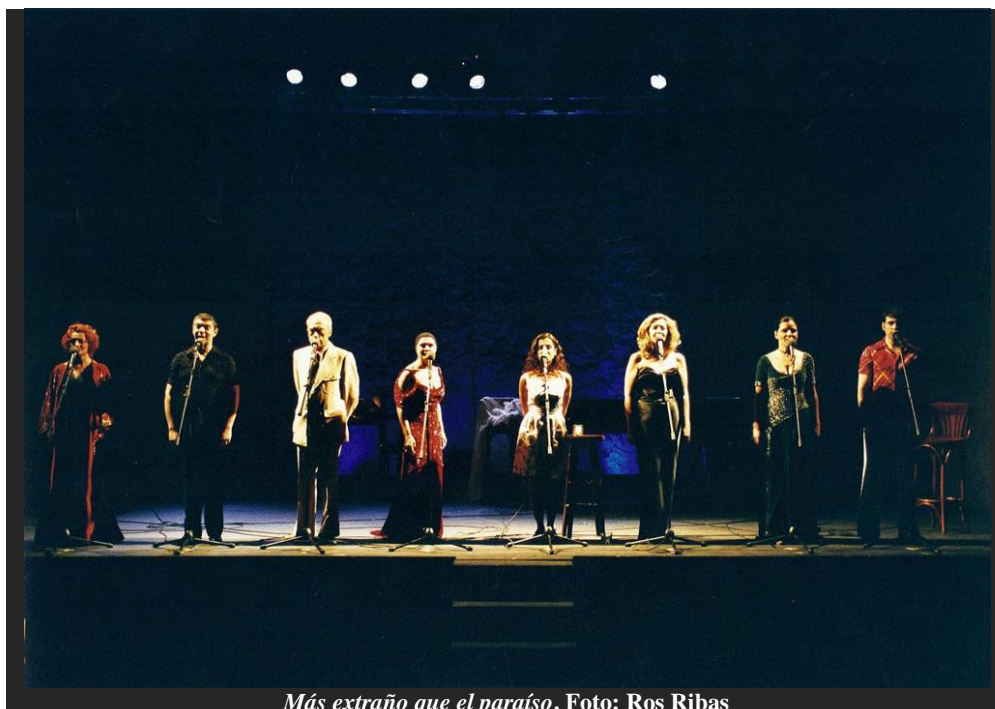
En la escena vigesimosexta el Presentador se dirige de nuevo a la Clienta, que está magullada porque ha sido zarandeada en la puerta a causa de una avalancha de gente sin invitación. El Presentador trata de tranquilizarla: «No se preocupe, nuestro patrocinador de esta noche, la empresa Santa Bárbara, ha sido tan amable de proporcionarnos unas pistolas muy manejables que en caso de peligro distribuiremos rápidamente a nuestros amables clientes. Úsenlas con prudencia y solo en caso extremo» (Cunillé, 2001, inédita). Constatamos, pues, que hasta las puertas del cielo disponen de dispositivos de seguridad, y los patrocina Santa Bárbara, patrona de las profesiones que utilizan explosivos y especialmente de los militares artilleros en los ejércitos.

En la escena vigesimoséptima un cuarteto formado por un piano, un violín, una guitarra y un clarinete toca una marcha nupcial. Cuando acaban, los músicos se dirigen al público y explican que solo tocan en fiestas, bodas y bautizos y no saben nada del acto violento del que acaban de ser testigos. Al parecer, cuatro o cinco personas irrumpieron en la sala con caretas de Mickey Mouse y Pato Donald, y gritando «Disneyworld libre». No se ponen de acuerdo al relatar la historia: «El caso es que obligaron a todos a echarse al suelo con una escopeta de cañones recortados [...]. Yo entendí que lo que querían es que Disneylandia se convirtiera en el 53 estado de la Unión [...] de Estados de América [...]. Pero nosotros estábamos allí de casualidad, jamás nos hemos metido en cosas políticas ni nada» (Cunillé, 2001, inédita). A partir de aquí hablan entre ellos y discuten sobre si Disneylandia era ya o no un estado

independiente. Mezclan Puerto Rico, el Canal de Panamá, Hong Kong y Gibraltar. Alguien avisa de que vuelven los novios, y el cuarteto se pone a tocar de nuevo la marcha nupcial.

La escena vigesimooctava funciona como una suerte de epílogo en que se mezclan lenguas y diálogos. No hay, en el texto, indicación de interlocutor, sino apenas una sucesión de guiones. Los distintos personajes se turnan para proferir palabras entresacadas de las obras de Gil de Biedma: «Fuir Là-bas fuir» —en un momento en que el poeta siente el deseo y la necesidad de volver a Europa, por el cansancio físico, la falta de sueño y apetito (Gil de Biedma, 2010: 349)—; «Si sale con barba San Antón y, si no, la purísima Concepción» —sobre el visto bueno al poema «Las afueras» (Gil de Biedma, 2010: 320); «*Noli me tangere*» —título de la novela costumbrista de José Rizal (1887) sobre las Filipinas antes de su independencia respecto de España—; los versos baudelerianos «Et cette gratitude infinie et sublime» —con que Gil de Biedma (2010: 299) rubrica el afecto, parejo a la satisfacción sexual, que lo une a Salvador, uno de sus amantes filipinos. También se retoman, espigados, versos del poema «Las afueras»; frases ya aludidas en escenas anteriores, como «Cargada de *rimmel* y pintada como un coche» (Gil de Biedma, 2010: 322), «*Both were in a rough mood*» (Gil de Biedma, 2010: 290), o «*He's the real toreador!*» —exclamación oída en un antro de Manila llamado Pagoda en que varios muchachos se turnaban para penetrar a una mujer (Gil de Biedma, 2010: 304)—; varias frases tomadas de un curioso diálogo que el poeta mantuvo en los urinarios del Tropicana con el encargado de la limpieza —«*Are you american, sir?*»; «*You have such a beautiful hair, so curly. May I touch it?*»; «*Good night, sir*» (Gil de Biedma, 2010: 292)—; el confuso juego de palabras «*Not everybody is gay but everybody is game*» (Gil de Biedma, 2010: 295); la expresión «*D'you like biniboys?*» (Gil de Biedma, 2010: 300) —en alusión al modo de referirse a los homosexuales en Filipinas: «Mariquita se dice en tagalo *binabae*, que es un compuesto de *binata*, muchacho, y de *babae*, mujer [...]. Mestizada de inglés, la palabra gana mucho en musicalidad y en sugerencia. *Biniboy!* Suena tan viva como una campanilla» (Gil de Biedma, 2010: 300)—, y las palabras «Putá, palacio, trabajo», las tres aportaciones léxicas del castellano a todos los dialectos del archipiélago. La mayoría de intervenciones corresponden a citas de los personajes que han desfilado por la pieza: el sereno que pregunta si ha perdido la llave, un personaje del chiste que pregunta si eso es el paraíso, un turista que pide un cóctel, los vivos al rey de España, etc. La obra se cierra

de manera magistral con la sentencia «Cuando se fue el olor ya estábamos en otra época» (Cunillé, 2001, inédita).



Más extraño que el paraíso, que parte de cinco poemas y diversos fragmentos de la obra de Jaime Gil de Biedma, hace honor al poeta de la experiencia, que escribía desde sí mismo y se manifestaba contrario a la autonomía estética del lenguaje, el exceso de estilo y las formalizaciones demasiado abstractas. El montaje se basa en la oratoria y el pensamiento del poeta, en alternancia con dramatizaciones a partir de motivos fundamentales de su vida y su obra. Están presentes aquí su prosa y su verso, el tono coloquial que invita a la confianza, la formulación elegante y viva de lo amoroso, la ironía como arma de combate, el conflicto de clase, la escisión entre el yo privado y el yo público, la mirada vigilante y a ratos escéptica e incluso cínica.

Los años del paraíso, los más felices de la vida de Gil de Biedma, fueron los años de la Guerra Civil, cuando no había cumplido aún los diez años; dice, en el poema «Intento formular mi experiencia de la guerra», de *Moralidades*, que «Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que hubiera en España casi un millón de muertos» (Gil de Biedma, 2010: 198). Señala el biógrafo Miguel Dalmau (2004: 93) que «San Rafael era el paraíso fatalmente perdido [...]. En algún lugar de la casa del abuelo, Jaimito había abandonado su particular *Rosebud* [...]. Ante la imposibilidad de recobrarlo, comenzó a desarrollar una doble personalidad». Los años de la guerra son los años de construcción de un mito, el recuerdo nostálgico de El

Robledal. El mito es una tentativa de comprensión de la vida y una consolación. Consciente de hasta qué punto fue feliz su infancia —«Mi infancia fue feliz, absolutamente feliz, lo cual resulta en la actualidad una herida incurable» (citado por Dalmau, 2004: 224)—, no puede evitar sentirse, en cierta forma, expulsado del paraíso, tal como expresa en el poema «*De senectute*», de *Poemas póstumos*: «No es el mío, este tiempo [...] / Amanece otro día en que no estaré invitado / ni a un momento feliz [...] / De la vida me acuerdo, pero dónde está» (Gil de Biedma, 2010: 250). El siguiente paraíso sería la Casa del Caño y el Jardín de los Melancólicos en Nava de la Asunción. En Manila, donde viviría largas temporadas por su trabajo en la compañía familiar Tabacos de Filipinas, el poeta se vería transportado por la sensorialidad de los estímulos tropicales, pero sin olvidar jamás que esa ciudad no era un edén para la mayoría de filipinos.

Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí recrean el tiempo del mito, un centrifugado de situaciones y momentos que evocan asimismo multiplicidad de espacios articulados sobre dos principales: Barcelona y Manila, pero también Nava de la Asunción. El tiempo mítico se superpone y a ratos coincide con el tiempo histórico, con momentos y *flashes* muy concretos de la vida del poeta tal como él los atestiguó en sus diarios. Señala Frederico Campbell (1971: 258) que «El mito es una especie de abreviatura universal de la experiencia; una explicación de lo que somos en términos de lo que no hemos sido y ya no seremos nunca».

Si en Gil de Biedma la tendencia a mitificar la experiencia va pareja con el empeño de combatir ese mismo afán mitificador, en el espectáculo de Albertí y Cunillé la evocación de un personaje literario admirado como es Gil de Biedma se contrarresta con pespuntes más frívolos y descontextualizados en que se juega con la noción de paraíso. En este sentido señala Pablo Ley (2001: en línea) que «Más que la presencia de Gil de Biedma, lo que hay de él en *Más extraño que el paraíso* es un aroma, algo ligero, luminoso, volátil, como el mismo espectáculo». El tema de la pieza es la búsqueda de los paraísos posibles, «paraísos humanos, hechos de noche, de sexo, de alcohol, pero tan refinados que son inaccesibles» (Ley, 2001: en línea). La obra es un muestrario de paraísos políticos fallidos —república, monarquía, transición—, musicales —Gloria Lasso—, literarios —John Milton, Terenci Moix—, cinematográficos —Jim Jarmusch— y sexuales —Manila y el Barrio Chino de Barcelona—. La cuestión del paraíso como tópico empleado por la publicidad y la sociedad de consumo para vender determinados productos es abordada en esta pieza

en varias escenas y de distintos modos. De hecho, el propio Gil de Biedma, ya en abril de 1962 —en una carta a Juan Ferraté—, había denunciado las ínfulas de la clase media ascendente en tiempos del *desarrollismo* impulsado por Franco: «Parece que España, que es un país feudal que no ha tenido feudalismo, y un país burgués que jamás ha hecho la revolución burguesa, se prepara a ser un país neocapitalista sin gran capitalismo [...] tendremos una prosperidad pequeña, bastante sórdida, pero que permitirá a todo quisque hablar con aires de superioridad de la falta de libertad y la falta de automóviles en las democracias populares» (Ferraté, 2009: 62).

Albertí y Cunillé contaron con un grupo de actores afines a su estética; los intérpretes muestran gran capacidad para cambiar de registro y de disciplina interpretativa, pues a la faceta actoral le suman canto e instrumentos musicales. Sus réplicas se ensamblan con aparente facilidad en este puzle inacabado. Se trata de un espectáculo ligero, inteligente y elegante, plásticamente impecable, entre el distanciamiento estético y la pasión experimentada. En palabras de Joan-Anton Benach (2001b: 52), «A ratos, la propuesta parece decantarse por un mano a mano Gil de Biedma-Cunillé. Es la Cunillé más ácida y festiva. Con personajes de cosecha propia y hábiles recosidos, se identifican bastantes de sus intervenciones, aunque no todas».

Si, como dice María Payeras Grau (1996: 432) en la poesía de Gil de Biedma, que siempre aparenta un alto grado de confidencia íntima, estas «confidencias son siempre de signo ambiguo: se desatan en episodios turbulentos, y se repliegan a la vez en una estrategia distanciadora ganada con diferentes recursos», la dramaturgia de Lluïsa Cunillé, inextricable de las aportaciones desde la dirección escénica de Xavier Albertí, juega, dentro de los códigos teatrales, con análogo efecto de distanciamiento y se hace eco de este doble movimiento de acercamiento y desviación.

6.2.2.2. *Troilus i Cressida* (2002): revisitando a los clásicos con ironía

El 2 de julio de 2002, en el Teatre Lliure de Barcelona y en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 02, se estrenó la versión libre y en catalán de la obra de William Shakespeare *Troilus and Cressida*, espectáculo que recalaría después, del 2 de octubre al 3 de noviembre de 2002, en el Teatre Lliure. Esta versión reducida y en clave de siglo XXI, de una hora y media de duración y dieciocho personajes asumidos por diez intérpretes, corrió a cargo de Lluïsa Cunillé, Xavier Albertí, que firmó la

dirección escénica y también interpretó al piano, y Albert Llanas, que puso su música al servicio de una comedia reformulada con un lenguaje muy actual y con números musicales al estilo de una opereta. Nos hallamos, pues, frente a una síntesis y pirueta escénica sobre el texto original, una ingeniosa relectura y deconstrucción. Albertí explicó que «Troilus i Cressida se desarrolla dentro de la parodia y acaba demostrando el abismo que hay entre lo ideal y lo real, tanto en el terreno político como en el individual» (citado por Pérez de Olaguer, 2002: 76).

Troilus and Cressida es una de aquellas obras de William Shakespeare catalogadas por los críticos como *problem comedies*; escrita hacia el año 1602, poco antes de la muerte de su autor, no es ni comedia al uso ni tragedia histórica. El argumento es el punto de partida para exponer una serie de consideraciones acerca de la condición humana. La acción se desarrolla en el séptimo año de la guerra de Troya. Troilo, príncipe troyano y hermano de Héctor y Paris, se enamora de Crésida, hija del adivino Calcante —el sacerdote troyano que ha traicionado su ciudad en beneficio del bando griego—, y acude a Pándaro, tío de Crésida, caracterizado como un vulgar alcahuete, para que le ayude a conquistar los favores de su amada. Paralelamente, en el campamento griego, Ulises urde una estrategia para poner fin a la desidia y el desánimo que invade al ejército, y propone un sorteo amañado en que Áyax salga designado como rival de gran valía para hacer frente a Héctor; ello tendría como consecuencia que Aquiles se vería humillado y rebajaría su altivez para con los griegos. En Troya, el prudente Héctor, el único personaje con rasgos heroicos, se muestra partidario de firmar la paz con los griegos, pero Troilo y la mayoría acaban optando por la guerra. Por mediación de Pándaro, Troilo y Crésida se prometen el uno al otro y yacen juntos. Pero Calcante pide al rey Agamenón, que acaudilla a los griegos, que reclame la entrega de su hija a cambio de la devolución de un capitoste troyano que tienen prisionero, Antenor. Diomedes lleva a Crésida al ejército griego y después se convertirá en su amante. Tiene lugar el combate entre Héctor y Áyax, que, en virtud de un lazo de parentesco y del honor y admiración que se profesan mutuamente, deponen las armas, lejos del clímax épico esperado por el público, con el resultado de que Héctor y su hermano Troilo son invitados a un banquete en el campamento griego, donde, por mediación de Ulises, descubrirán la traición de Crésida. Tras la tregua, los troyanos vuelven a la ciudad y los combates se reanudan. Patroclo muere y Aquiles le tiende una emboscada a un Héctor desarmado. La obra finaliza con los príncipes troyanos volviendo a su ciudad para celebrar los funerales de

Héctor. De hecho, la obra empieza *in medias res* y acaba con la muerte de Héctor, igual que la *Ilíada*. Con todo, aquí la guerra de Troya no es más que el telón de fondo para escenificar una historia de raptos, celos e intrigas políticas.

Se trata de una pieza atípica y experimental dentro de la producción shakespeariana. Una comedia oscura o una tragedia satírica que desmitifica a los héroes y las hazañas bélicas, partiendo de la historia de unos amores que procede de un añadido medieval al mito de Troya: Boccaccio fue el primero que puso en primer plano el amor de Troilo y Crésida, e introdujo asimismo la figura del mundano Pándaro, si bien el modelo más directo de Shakespeare fue Geoffrey Chaucer. Shakespeare deliberadamente subvierte las bases de un mito que es la cumbre de la épica clásica y le insufla una concepción antiheroica a sus personajes, reducidos a meros fantoches: Ulises es un manipulador; Tersites es un bufón inclemente y corrosivo que dice verdades desde lo más bajo del escalafón social —equivalente a Feste en *Twelfth Night* y a Orcrist, el enterrador de *Hamlet*—; Menelao es un cornudo; Agamenón, un necio; Patroclo, la perra de Aquiles —«Achilles' male varlet [...], his masculine whore»⁴⁸—; Diomedes aparece como un pérfido falsario —«a false-hearted rogue, a most unjust knave»⁴⁹— y como un bribon lujurioso. Incluso el bravo Aquiles —«idol of idiot worshippers»⁵⁰— es presentado como un crápula que deja la muerte de Héctor a sus mirmidones y se arroga el triunfo. Crésida constituye el paradigma de la infidelidad en tiempos de Shakespeare, y Pándaro es el modelo del alcahuete por antonomasia. Por su parte, Troilo es presentado al principio como un amante al más puro estilo de la tradición petrarquista, pero bien pronto se pone de manifiesto que sus auténticos móviles son la lujuria y el deseo carnal.

Esta desmitificación es muy del gusto de Albertí y Cunillé. Como señala Pablo Ley (2002: en línea), «Los héroes aqueos y troyanos que pintó Homero y que Shakespeare quiso ver como moscas atrapadas en las bajas pasiones de amor y muerte, son mostrados por Albertí con perversa frivolidad». Xavier Albertí había ya abordado algunas obras de Shakespeare a través de los *montajes Un Otel-lo per a Carmelo Bene* (1993), *Hamlet* (1995), *Antoni i Cleòpatra* (1995) y *Macbeth o Macbetto* (1997). En

⁴⁸ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_5_1.html.

⁴⁹ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_5_1.html.

⁵⁰ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_5_1.html.

este caso, de Shakespeare queda sobre todo el eco del problema que plantea, aunque también la fábula puede reconstruirse, con la ayuda de comentaristas internos. Lo que interesa destacar en la nueva dramaturgia es la imposibilidad de conjugar los intereses amorosos con los del estado, y el choque de los ideales amorosos y caballerescos con la sórdida realidad.

El prólogo de la obra original de Shakespeare cuenta con el personaje alegórico del mismo nombre, Prólogo, que entra vestido como un guerrero y pone al público en antecedentes de la fábula. Este prólogo no se elimina en la versión de Cunillé y Albertí pero su parlamento, además de acortarse, se distribuye entre dos voces y cuenta con añadidos que le confieren una dimensión metateatral y autoirónica a sus comentarios:

VEU 1.- L'escena és Troia. Procedents del port d'Atenes han arribat els prínceps grecs comandant un bon nombre de tropes disposades a saquejar Troia. La raó és Helena, esposa de Menelau, príncep grec, raptada pel lúbric Paris, fill de Príam, rei dels troians.

VEU 2.- Quan comença l'obra la guerra, perquè al cap i a la fi grecs i troians acaben enfrontats en una llarga guerra, ja fa set anys que dura. Aquesta obra explica una de les batalles, no l'última, però sí una de les més decisives.

VEU 1.- Els podríem dir com acabarà i de fet en tenim moltes ganances...

VEU 2.- Però no ho farem, perquè si ho féssim això no seria un pròleg sinó un epíleg.

VEU 1.- I d'epíleg aquesta obra no en té. Les conclusions les hauran de treure tots sols al final si és que els ve de gust, així com aplaudir o criticar. Ara però és el moment de començar (Cunillé, 2002b, inédita)⁵¹.

La Voz 1 resume la fábula, mucho más que el Prólogo shakespeariano, si bien mantiene algunos enunciados intactos, como la frase inicial «L'escena és Troia» (Cunillé, 2002b, inédita) —confróntese con «In Troy, there lies the scene»⁵²—, y acaba emplazando al público al clásico *plaudite* plautino y a la posibilidad, ofrecida también por Shakespeare, de suplir el aplauso por la crítica. La Voz 2 juega con la idea del desdoblamiento y la polifonía, así como con la reflexión sobre el propio proceso artístico.

En la escena primera del acto primero se mantiene el diálogo entre Troilo y Pándaro —interpretados por Roger Coma y Arnau Vilardebò respectivamente—, en que el primero manifiesta la debilidad de su ánimo —«No sé on tinc el cap ni el cor. Ja

⁵¹ La obra permanece inédita. Nos basamos en el texto que el actor Oriol Genís tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

⁵² Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_prologue.html.

no sé si la guerra és allà fora o aquí dins [...]. Jo, en canvi, sóc més feble que un sospir de dona, més manyac que la son, beneit com la ignorància, amb menys coratge que una verge a la nit i inepte com un mocós» (Cunillé, 2002b, inédita)—, consecuencia de su loco amor por Crésida, de acuerdo con los tópicos del amor cortés, y el segundo se comporta como un esforzado alcahuete que trata de promocionar los encantos de la joven en cuestión, exacerbando más aún la imaginación de Troilo y haciéndose de rogar como intermediario. Entra Eneas —interpretado por Carles Romero— e informa de que en el campo de batalla Menelao ha herido a Paris. En lugar de los clarines y el fragor de la batalla, en la versión de Cunillé suena una sirena de fábrica, que resitúa los hechos en un contexto contemporáneo y equipara, subliminalmente, el trabajo de los empleados de una fábrica con la guerra⁵³:

Torna a sonar la sirena.

ENEAS.- Últim avís per al segon torn.

TROILUS.- Anem o arribarem tard (Cunillé, 2002b, inédita).

La escena segunda del acto primero ha sido asimismo reducida. No aparece el criado de Crésida, Alejandro, sino que la versión de Cunillé nos sitúa directamente en el diálogo entre Crésida —interpretada por Alícia Pérez— y su tío Pándaro, quien asegura que Troilo aventaja en valentía al mismísimo Héctor, y en belleza y apostura a Paris. De nuevo, en lugar del toque de retirada del original shakespeariano, la extraescena sonora brinda el ruido de una sirena. Pándaro y Crésida comentan los atributos de los guerreros troyanos a medida que van volviendo del combate. Pándaro exagera ostensiblemente las virtudes de Troilo: «Té el casc més abonyegat que Hèctor i més sang a l'espasa que qualsevol. Quin esguard... Quin posat... Tan jove i ja sap ben bé el que es fa... La resta al seu costat no és més que morralla, xusma, púrria, no hi ha punt de comparació, ases més que ases, no donaria ni un xavo per cap d'ells, un home com Troilus val el que tota Grècia» (Cunillé, 2002b, inédita). Crésida finge un completo desinterés por el tan elogiado Troilo y tilda de alcahuete a Pándaro, pero tan pronto como este se va, se deshace en palabras de amor por Troilo, aunque se muestra resuelta a hacerse de rogar, consciente de que si se muestra solícita acabará siendo

⁵³ En la obra *La nit* (2006) al personaje del Hijo, soldado desaparecido en combate, el tipo de vida y de trabajo que desempeña gente como su madre le parece peor que la guerra: «I aquesta manera que té la gent aquí de matar-se o de matar els altres cada dia, educadament, sense aixecar la veu, amb resignació, ja no la podria suportar. Per això m'estimaria més anar a fer d'enterramorts al cementiri» (Cunillé, 2008a: 526).

despreciada. En este punto recita las famosas redondillas satíricas de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), otra feminista *avant la lettre* que denuncia la hipocresía de los hombres con respecto al comportamiento de las mujeres: «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis / si con ansia sin igual / solicitáis su desdén / por qué queréis que obre bien / si la incitáis al mal» (Cruz, 1992: 109). Y, tras la citación, Crésida, que parece estar de vuelta de todo, se lamenta de cuán aburrido y previsible resulta este entramado de requiebros y fingimientos: «Quina llauna és tot plegat!» (Cunillé, 2002b, inédita).

La escena tercera nos sitúa en el campamento griego, donde Agamenón reconviene a sus soldados por la baja moral de la tropa. En la versión de Cunillé se acentúa el tono jocoso: «Sembleu princeses. Què passa... És que heu vist un fantasma?» (Cunillé, 2002b, inédita). Agamenón —interpretado por la actriz Lurdes Barba—, Néstor —Oriol Genís— y Ulises —Arnau Vilardebò— exponen la lamentable situación del ejército griego, cuya autoestima está minada por el comportamiento de Aquiles, Patroclo y Áyax; sus parlamentos se han reducido notablemente, y se les ha dotado de un registro coloquial muy ameno y actualizaciones léxicas de mayor voltaje sexual:

NÈSTOR.- Ulisses ha posat el dit a la llaga.

ULISSES.- Aquil·les, el nostre millor atacant, segons diu tothom, s'ho creu tant que ja ni surt de la seva tenda, es passa el dia fent mariconades amb Patroclo qui a més fa veure que és Agamèmnon, amb un posat llastimós imita la seva veu amb tot de paraules que no diuen res, i Aquil·les es pixa de riure i aplaudeix la farsa i l'anima perquè imiti també Nèstor quan fa un discurs, les seves mans tremoloses, la seva tos, i Aquil·les encara riu més fort, i d'aquesta manera tots nosaltres i les nostres qualitats, allò que som i no som, són parodiats i escarnits per aquell parell en una burla sense fi.

NÈSTOR.- Ah, doncs Àiax fa el mateix, s'ha tornat tan orgullós com Aquil·les. I a la seva tenda se'n fot de tots nosaltres amb els seus amics mentre s'atipen i fa que Tersites ens insulti i ens tracti igual que si fóssim merda.

AGAMÈMNON.- Ho critiquen tot. Diuen que som uns covards i que no tenim collons (Cunillé, 2002b, inédita).

Entra el troyano Eneas y pide hablar con Agamenón. Informa de que el príncipe Héctor ha retado al guerrero más valiente y dotado de entre los griegos para entablar un duelo con él: «Si hi ha algú que estigui disposat a lluitar, Hèctor estarà encantat de retre-li honor, i si no és així, tornarà a Troia i allà escamparà que les dames gregues semblen gambes cremades i no val la pena fer-se una rascadeta per elles» (Cunillé, 2002b, inédita). Agamenón invita a Eneas a su tienda para hablar de este reto a todos

los nobles de Grecia. Ulises, consciente de que el desafío de Héctor va dirigido a Aquiles, urde con Néstor un plan para que Aquiles no luche; confía, así, matar dos pájaros de un tiro: «Com a bons mercaders que som, ensenyem el pitjor gènere que tenim que sempre hi haurà algú que el comprarà. I el bo l'ensenyem quan convingui [...]. El millor és que Àiax lluiti amb Hèctor [...]. Si no se'n surt sempre podem dir que tenim millor gènere al magatzem, i si guanya almenys hi haurà un altre gall al galliner a més d'Aquil·les» (Cunillé, 2002b, inédita). Prima, tanto en el original de Shakespeare como en la versión de Cunillé, una visión mercantilista de la guerra y de los hombres, que contribuye a la desmitificación de la epopeya.

El acto segundo principia, como en Shakespeare, con el diálogo entre el lenguaraz Tersites —interpretado por Xavier Albertí— y Áyax —interpretado por la actriz Lina Lambert—. La gran novedad que introduce la dramaturgia es que Tersites aparece tocando el piano. Se sintetizan en esta breve escena las pullas que Tersites le lanza no solo a Áyax sino también a Aquiles y Patroclo, que no intervienen en la versión de Cunillé. Las diversas réplicas que Tersites, en la obra de Shakespeare, disemina a lo largo de un diálogo a cuatro bandas se encadenan aquí en parlamentos más largos aderezados con chanzas de sabor contemporáneo:

TERSITES.- Qui és tan valent que tapanà l'ull de l'agulla d'Helena? No és cap joc de paraules però qui digui això tres vegades seguides, molt de pressa i sense equivocar-se, guanyarà un viatge a Esparta un cap de setmana amb totes les despeses pagades. (*Pausa. De pressa.*) Qui és tan valent que tapanà l'ull de l'agulla d'Helena? [...]

Àiax no té cervell.

Aquil·les és un bou de tir.

Patrocle és un gos faldiller.

Ulisses i Nèstor ja están pansits.

A mi que no m'hi emboliquin.

Jo tan sols vull pau i tranquil·litat.

Sóc un voluntari i no pas un criat.

Entra Àiax.

ÀIAX.- Tersites...

TERSITES.- Endevina que endevinaràs: té un germà cornut i és general.

ÀIAX.- Tersites...

TERSITES.- No, és Agamèmnon! [...] Una altra endevinalla: és com un camell però lladra com un gos [...]. Et donaré una pista: és un cap de trons amb un cervell de mosquit [...]. Et donaré una altra pista: un burro li podria fer de mestre i el seu cavall aprèn abans la lliçó [...]. Una última pista: és un envejós d'Aquil·les, un aixafatroians, i tant de bo acabés com un esclau bàrbar (Cunillé, 2002b, inédita).

Se oyen unos toques o sonidos como los que preceden a los avisos por megafonía de los aeropuertos y una voz en *off* informa de que Héctor comparecerá al día siguiente en el campamento griego para enfrentarse al guerrero que haya sido escogido para tal honor. Se estropea la megafonía y tras unos momentos de ruidos distorsionados, Tersites sigue tocando y se mueve con gracia y sensualidad, desembarazándose del sombrero y la casaca.

La segunda escena del acto segundo empieza con la voz de Néstor en *off*: «Atenció Troia: lliureu Helena i arribem a una entesa per acabar amb aquesta guerra que ja fa tants anys que... (*Sorolls distorsionats.*) ... l'honor, tantes despeses, la pèrdua d'amics, tot podria esborrar-se si torneu Helena» (Cunillé, 2002b, inédita). La acción se sitúa ahora en Troya, con Príamo —interpretado por la actriz Lurdes Barba—, Héctor —Manuel Carlos Lillo—, Paris —Jordi Collet—, Heleno —Oriol Genís— y Troilo, y esta extraescena sonora con la voz de Néstor no hace sino subrayar la amenaza griega que subyace a todo el asunto. Troilo interviene con un pasaje del Quijote —primer capítulo de la primera parte—: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura»⁵⁴. Con ello alude al sinsentido de verter tanta sangre y sacrificar tantas vidas por el amor de Paris y Helena, y delata su propia condición de enamorado. Después desafía a la razón y apela a su condición de honorables guerreros; por otra parte, cree inconveniente la propuesta de Héctor de devolver Helena a los griegos:

TROILUS.- Quina vergonya! On s'és vist que a l'honor li calguin raons... Quan es tenen ben posats no hi ha raons que valguin. Un home de debò branda l'espasa i no la raó. Només faltaria que ara ens guiéssim per la raó i el diàleg com si fóssim uns cartesians *avant la lettre*, res d'això, som uns mascles de pèl al pit, cor de lleó, menjadors de fetge cru i fruita sense confitar.

HÈCTOR.- Helena ens ha sortit més cara del compte.

TROILUS.- Podem donar a Helena el valor que vulguem.

HÈCTOR.- Això és inflacionista i, parlem clar d'una vegada, ara per ara la balança de pagaments en aquest afer ens és clarament desfavorable.

TROILUS.- Tu parles com un tresorer i Helenus com un sacerdot. Deixeu-me que jo completi el quadre i parli com un comerciant: és que es pot tornar allò que ja s'ha fet servir? Ara no ens podem fer enrere (Cunillé, 2002b, inédita).

La visión mercantilista imperaba ya en el original de Shakespeare, y es potenciada aquí con aportaciones léxicas del mundo de las finanzas. Como señala Ángel-Luis

⁵⁴ Cita de *Don Quijote de la Mancha* extraída la página web del Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm>.

Pujante a propósito de la obra de Shakespeare, la valía es relativa, inestable y efímera, sujeta al tiempo calumnioso: «La historia amorosa de Troilo y Crésida es singularmente amarga por discurrir en un mundo inestable y sin valores fijos, sujeto a las necesidades inmediatas y propenso a la solución expeditiva» (Pujante, 2002: 28). Si ya en la pieza de Shakespeare los griegos son presentados como mercaderes que negocian con el género del que disponen, esto es, con sus guerreros, carne de cañón, y sus mujeres, cómo no ha de ser el amor, en el siglo XXI, moneda de cambio fácilmente devaluable.

Troilo exhorta a los troyanos a estar a la altura de la osadía de Paris y defender lo que ya es suyo. Casandra —interpretada por Lina Lambert— entra en escena, con una vela encendida, y se anticipa al planto de la futura Troya devastada —«El nostre germà Paris cremarà i amb ells cremarem tots. Tornem Helena o plorarem després per Troia» (Cunillé, 2002b, inédita)—, pero sus hermanos la mandan callar. La dramaturgia de Cunillé y Albertí inventa aquí un truco de trilero para Paris, quien, convertido en tahúr de este juego fraudulento, asegura que dará la llave de la habitación de Helena a quien adivine bajo cuál de las tres tazas está la moneda. Todos los troyanos tratan de adivinarlo y fracasan. Con ello se satiriza la inmoralidad de los troyanos o, más bien, de los hombres en general.

En la escena tercera del acto segundo, nos hallamos de nuevo en el campamento griego. Tersites está al piano rebuscando entre sus partituras una canción que lo relaje, y le haga imaginar el mundo al revés: «Que jo sóc a dalt de tot donant ordres i els cops de puny i Àiax és a baix obeint i rebent la llenya, per exemple» (Cunillé, 2002b, inédita). Lee algunos títulos de canciones que halla entre sus papeles y al final se decide por *El mal francès*, «un títol modern, d'aquells que dient-ho tot en el fons no diuen res» (Cunillé, 2002b, inédita). Aparecen Patroclo —interpretado por Carles Romero— y luego Aquiles —Jordi Collet—, contra los cuales dirige Tersites sus dardos envenenados. Juegan nuevamente a los acertijos:

AQUIL·LES.- Tersites, juga amb nosaltres al joc dels disbarats.

TERSITES.- Jo m'estimo més jugar al joc de qui és qui, que gairebé ve a ser el mateix

PATROCLE.- Vinga, sí, juguem. Qui comença?

AQUIL·LES.- Tersites, si jo sóc jo, i tu ets tu, i Patrocle és qui és, i Grècia és a l'altra banda del mar... Què coi hi fem aquí?

TERSITES.- Ensumant aquest femer que és Troia, com els gossos.

AQUIL·LES.- Vols dir que som com gossos?

TERSITES.- No, només en som un, de gos.

PATROCLE.- Un?

TERSITES.- Sí, i Agamèmnon és el cap i tu, Aquil·les, les dents.

PATROCLE.- I jo què sóc?

TERSITES.- Tu ets la cua, i jo sóc la puça que no deixa tranquil el gos mentre ensuma el femer (Cunillé, 2002b, inédita).

Entran Agamenón, Ulises, Áyax, Diomedes y Néstor; quieren hablar con Aquiles. Áyax, ofuscado por la soberbia de Aquiles, empieza a hablar con refranes y frases hechas —«Dime de qué presumes y te diré de qué careces», «Al que al cielo escupe, en la cara le cae», «Con las glorias se olvidan las memorias», «Con hombre vano ni en invierno ni en verano», etc.— y Ulises, de acuerdo con su plan para conseguir que Áyax luche, empieza a alabar su valor y superioridad en el combate. Todos silban como disimulando, y dejando así vía libre al orgullo de Áyax, que se va envalentonando; cae del techo un saco de boxeo y Áyax se entrena mientras los demás forman un círculo. Ulises, para hinchar más su orgullo, hace de presentador de un combate imaginario: «Senyores i senyors, a la meva dreta tinc Àiax, seixanta quilos i un metre setanta d'alçada. De la seva bona planta no cal ni parlar-ne [...]. I tan valent com el mateix Aquil·les [...]. Agraïm a Àiax totes les seves qualitats, la seva saviesa, els seus talents» (Cunillé, 2002b, inédita). Los demás griegos se suman a las alabanzas hiperbólicas, y proclaman que el tiempo de Aquiles ha pasado. Agamenón, haciéndose eco de las palabras de Shakespeare en el original —«Light boats sail swift, though greater hulks draw deep»⁵⁵—, añade un comentario metateatral y distanciador: «No hi ha dubte, senyors, que els vaixells més grans arriben sempre més lluny i els petits van sempre més de pressa. No sé ben bé que té a veure això amb la nostra situació, però bé, aquí queda dit» (Cunillé, 2002b, inédita).

La primera escena del acto tercero —un diálogo entre Pándaro y un criado, al que se suman después Paris y Helena, componiendo un cuadro de ocio y hedonismo— no se incluye en la versión de Cunillé. Curiosamente, esta, la única escena suprimida de la obra original, contiene un número musical y picante —Pándaro le canta a Cupido y a sus saetas, que trocan el dolor en orgasmo: «Love, love, nothing but love, still more! / For, O, love's bow / Shoots buck and doe: / The shaft confounds, / Not what it

⁵⁵ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_2_3.html.

wounds, / But tickles still the sore»⁵⁶— que convendría a la intención paródica y cabaretera de los adaptadores.

En la escena segunda del acto tercero, Troilo le suplica a Pándaro que lo conduzca hasta el dormitorio de Crésida. La dramaturgia de Cunillé suprime el personaje del criado y pasa directamente a las súplicas de Troilo, que habla de su amor por Crésida, omitiendo cuanto tiene de lúbrica su pasión. En el original shakespeariano, Troilo se hace eco del famoso poema XXXI de Safo, que dio lugar al tópico de los *signa amoris* o síntomas de amor: «I am giddy; expectation whirls me round. / The imaginary relish is so sweet / That it enchants my sense: what will it be, / When that the watery palate tastes indeed / Love's thrice repured nectar? death, I fear me, / Swooning destruction, or some joy too fine, / Too subtle-potent, tuned too sharp in sweetness, / For the capacity of my rude powers»⁵⁷. La nueva dramaturgia amplifica el símil que hace Pándaro, quien compara a Crésida con un gorrión: «De seguida vindrà. Està vermella com una poma i respira igual que un ocellet. Així que podràs escollir entre menjar-te-la directament de l'arbre o caçar-la a ple vol. Millor la vaig a buscar no sigui que acabi fugint» (Cunillé, 2002b, inédita). Pándaro hace entrar en escena a Crésida y exhorta a los jóvenes a besarse: «feu-vos un petó, que no us hagi de parlar a aquestes alçades amb metàfores sobre rius, ànecs i falcons» (Cunillé, 2002b, inédita). Añade que lo que se precisa ahora son hechos y no palabras, y sale a prepararles la habitación. Los enamorados intercambian expresiones de deseo y temor. Desdramatizando, Troilo, tanto el shakespeariano como el de Cunillé, asevera que si de algo deben tener miedo es de las palabras engañosas y zalameras, esto es, de la facilidad con que se promete e idealiza en los lances de amor. Veamos la graciosa síntesis y paráfrasis que hace la dramaturgia de Cunillé del fragmento original:

TROILUS.- Només hem de tenir por de no estar a l'alçada de les nostres llengües. Un cop enamorats és fàcil dir que ens ofegarem en mars de llàgrimes, que cremarem en focs i ens empassarem muntanyes pel nostre amor, i una altra cosa és fer-ho, és clar.

CRESSIDA.- No hi ha dubte que «por la boca muere el pez», i al final «donde dije digo digo Diego».

TROILUS.- Jo no sóc d'aquesta mena. Ja sé que tots els enamorats al començament diuen el mateix però jo prometo des d'ara i solemnement

⁵⁶ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_3_1.html.

⁵⁷ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_3_2.html.

merèixer tot allò que aconseguixi amb humilitat i esforç. Dóna'm una oportunitat i no et decebré.

CRESSIDA.- Ja em començo a desfer (Cunillé, 2002b, inédita)

Vuelve Pándaro y los dos jóvenes delegan en él toda responsabilidad y culpa si las cosas no salen bien. Crésida confiesa que lleva tres meses suspirando de amor por Troilo —«T'estimo bojament... Però què dic... Això m'ho hauria de callar, què estic fent, que algú em tapi la boca, o em talli la llengua, o que posi la música més alta» (Cunillé, 2002b, inédita)—, y a él sus palabras le suenan a gloria. Se proponen luchar para hacer su amor imperecedero, y la Crésida de Cunillé ironiza: «Ni que fóssim un parell d'Hèrcules» (Cunillé, 2002b, inédita). Troilo se propone erigirse en origen y paradigma de toda idea de lealtad —«I des d'ara i per sempre més quan algú pensi en la paraula lleialtat no tindrà altre remei que pensar en Troilus i viceversa» (Cunillé, 2002b, inédita)—; igual propósito se fija Crésida, y Pándaro los exhorta a ir de una vez a la cama. Se elide en la versión de Cunillé la sentencia de Pándaro con que anticipa irónicamente la tradición y fama posterior de su oficio de alcahuete: «If ever you prove false one to another, since I have / taken such pains to bring you together, let all / pitiful goers-between be called to the world's end / after my name; call them all Pandars; let all / constant men be Troiluses, all false women Cressids, / and all brokers-between Pandars! say, amen»⁵⁸.

La escena tercera nos sitúa de nuevo en el campamento griego. Agamenón explica a los demás caudillos que el adivino Calcante, troyano traidor de los suyos en beneficio del bando griego, le ha pedido en pago a sus servicios que su hija Crésida vaya a vivir con él en el campamento griego y sea intercambiada por el prisionero Antenor: «Diu que com que Troia en aquest moment sembla més aviat una guitarra desafinada i necessiten gent com Antènor per afinar-la un altre cop, segur que no es negaran al canvi» (Cunillé, 2002b, inédita). Diomedes —interpretado por Manuel Carlos Lillo— sale para ir a llevar al prisionero Antenor a Troya y traer a la troyana Crésida, hija de Calcante. Entra Aquiles y todos los griegos, de acuerdo con la consigna dada por Ulises, lo ignoran:

AQUIL·LES.- Em sento com si fos pobre de solemnitat, com si no tingués diners, ni esperit, ni honors [...]. Però no, a mi no em pot passar res semblant perquè jo sóc un tipus amb sort i «quien tuvo retuvo». Hola Ulisses, com va tot?

⁵⁸ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_3_2.html.

ULISSES.- (*Amb un llibre.*) Bé...

AQUIL·LES.- És bo aquest llibre?

ULISSES.- Si més no és útil. Aquí diu que les qualitats invertides en els altres donen un alt rendiment i les que es guarden al calaix acaben minvant.

AQUIL·LES.- És obvi que els altres revaloritzen les nostres qualitats, i que dues mirades que es troben no sumen sinó que multipliquen perquè revelen a cadascú el seu propi poder.

ULISSES.- Sí, ja, però és que aquest autor va més enllà, diu que les qualitats que no redunden en els altres, en la seva aprovació i gaudi no són tals i és com si no es tinguessin. I rumiant tot això, m'ha vingut al cap, així de casualitat, el nostre Àiax, tan desconegut de tothom, amb tantes bones virtuts i qualitats que gràcies a l'atzar demà tots coneixeran i que el revaloritzaran [...]. És la perseverança i no el temps qui conserva la fama i l'honor frescos [...]. Però encara ets a temps que l'atenció torni cap a tu si surts de la teva tenda, i tornes a primera línia essent una altra vegada l'enveja dels déus (Cunillé, 2002b, inédita).

Ulises le hace saber a Aquiles que está enterado de su romance con una hija de Príamo: «Els serveis d'intel·ligència de l'estat, fent honor al seu nom i fent ús a més d'una gran intuïció, copsen allò que hi ha amagat als racons més apartats fins i tot abans que algú pensi a amagar-hi res» (Cunillé, 2002b, inédita). Apela a la unidad de Grecia frente al enemigo y le aconseja que se ocupe de Héctor y no de su hermana — se refiere a Políxena, hermana de Héctor con la que Aquiles tuvo un romance—: «No voldràs que la cançó de l'estiu d'aquest any digui amb una veu de falset que Àiax va guanyar Hèctor mentre tu et guanyaves la seva germana» (Cunillé, 2002b, inédita). Aquiles le pide a Patroclo que avise a Tersites para que orqueste un encuentro con Áyax y Héctor. Se suprime en la dramaturgia de Cunillé la parte final de la escena, en que Tersites recibe este encargo.

En la escena primera del acto cuarto, Paris recibe a Diomedes y le ordena a Eneas que lo conduzca hasta la casa de Calcante y le dé a Crésida a cambio de Antenor. Eneas sale y Paris le pregunta al griego Diomedes quién le parece más merecedor de Helena, si Paris o Menelao. Aquí se reproduce con bastante fidelidad el diálogo que tiene lugar entre ambos, en que Diomedes afirma que Menelao la merece por haberse tomado la molestia de ir a buscarla y pagar tan alto precio por ella, y Paris también, por haber puesto tanto empeño en conservar a alguien tan deshonorado sacrificando parientes y amistades: «En el mercat de la guerra cada gram de carn seva l'han pagat molts grecs i troians amb la propia vida» (Cunillé, 2002b, inédita).

En la escena segunda del acto cuarto, el escenario es la casa de Calcante, donde Troilo y Crésida acaban de estar juntos y ella siente ya el rechazo: «Sembla com si vulguessis treure'm de sobre [...]. No te'n vagis. Ets com tots els homes. He estat una

estúpida, t'hauria d'haver engegat» (Cunillé, 2002b, inédita). Aparece Pándaro en la puerta y los amantes vuelven a la cama mientras el tío de Crésida atiende a un nuevo visitante: se trata de Eneas, que tiene la misión de llevarse a la chica al campamento griego por decisión del consejo de Troya. Véase la actualización de la escena:

TROILUS.- Els déus es riuen de mi. Me'n vaig. Tu, Eneas, aquí no m'has vist, digues que ens hem trobat a l'escala o a l'ascensor.

ENEAS.- Com vulguis. A mi plim.

[...]

PÀNDAR.- Has de tornar amb el teu pare i deixar Troilus. Això serà la ruïna d'aquest noi i de pas la meva [...]. Ja està decidit. Has de marxar...

CRESSIDA.- A mi tant se me'n fot el meu pare, jo tot el que vull és ser al costat de Troilus, no el canvio per res. Que em maleeixin tots els déus si alguna vegada deixo Troilus. Que marxi un altre al meu lloc. Ara mateix m'estiraria dels cabells, m'esgarraparia la cara i sortiria despullada al carrer tot cridant ben fort el nom del meu estimat (Cunillé, 2002b, inédita).

La escena tercera del acto cuarto es extremadamente breve. El diálogo entre los dos hermanos troyanos constituye una eficaz síntesis del sacrificio que hace Troilo por su patria:

PARIS.- Ha arribat l'hora de lliurar Cressida als grecs. Troilus, digue-li que faci de seguida les maletes, i que no triguí gaire a sortir.

TROILUS.- Ho faré, Paris, però pensa que el meu sacrifici és tan gran com el d'un sacerdot davant de l'altar.

PARIS.- Tant de bo no t'ho hagués de demanar. Jo també sé què és estimar (Cunillé, 2002b, inédita).

En la escena cuarta tiene lugar la separación de los amantes. Pándaro recita el soneto LXXXV de Juan Boscán —empieza así: «Quien dize que'l ausencia causa olvido, / merece ser de todos olvidado. / El verdadero y firme enamorado / está, cuando stá ausente, más perdido» (Boscán, 1957: 182)— y añade que todo eso le hace pensar que tampoco ellos irán a Moscú, una alusión a la melancolía enfermiza de *Las tres hermanas* (1901) de Antón Chéjov, cuyos ensimismados monólogos estaban atravesados por el recuerdo y la nostalgia de Moscú. Troilo asegura que es la envidia de los dioses lo que los separa, pero Crésida se muestra decepcionada de que Troilo no parta con ella. Pándaro les urge a que terminen de despedirse, y también Eneas, desde la extraescena contigua. Veamos la paráfrasis cómica que se hace del original, en que como prenda de fidelidad Troilo le entrega una manga a Crésida, y esta a él un guante; en la versión de Cunillé, Troilo le entrega un abanico:

TROILUS.- No t'oblidis de ser-me fidel.

CRESSIDA.- Per què em surts amb això ara?

TROILUS.- Com que no hem tingut temps ni de fer-nos retrets, et faig aquest amb molt bona cara i disposició. Escolta, si en el fons et dic «amor, sigue'm lleial» és perquè rima amb «ens veurem ben aviat».

CRESSIDA.- Està molt agafada pels pèls aquesta rima però de tota manera et prometo que et seré fidel i lleial.

TROILUS.- Et regalo aquest ventall com a prova d'amor, perquè espantis el calor i sobretot els borinots.

CRESSIDA.- Quan ens veurem?

TROILUS.- Compraré als guardians grecs per veure't cada nit encara que m'arruïni. Però tu no t'oblidis de ser-me fidel.

CRESSIDA.- Quina mania t'ha entrat amb això de la fidelitat.

TROILUS.- T'ho dic perquè els nois grecs són molt ben plantats i tenen molta labia i tenint en compte la teva inexperiència, en fi que ja estic gelós per avançat (Cunillé, 2002b, inédita).

Entran Paris, Eneas y Diomedes y se llevan a Crésida. Troilo desconfía de Diomedes y lo amenaza si no se comporta adecuadamente con ella; Diomedes, insolente, declara que se comportará como le venga en gana.

El campamento griego es el escenario de la escena quinta del acto cuarto. Áyax sigue respondiendo con refranes, y Aquiles y Patroclo tienen resaca. Suena una trompeta que anuncia la llegada de Diomedes y Crésida. Agamenón dice que sin gafas no ve nada y no acierta a reconocer a Diomedes; finalmente, le da la bienvenida a Crésida en nombre de todos los griegos. Primero Agamenón y después, sucesivamente, Néstor, Aquiles, Patroclo y Menelao —que aparece aquí por primera vez, y es interpretado por Xavier Albertí— la besan. Hay burlas en torno a la cornamenta de Menelao, que ha perdido la confianza en sí mismo, y a los celos de Aquiles al ver que su amante Patroclo besa también a la troyana. Diomedes la lleva a casa de Calcante, y los griegos comentan hasta qué punto es sensual y voluptuosa: «El seu cos sencer et dóna ja la benvinguda abans que la seva desvergonyida llengua comenci a parlar. No ho dubteu, abans d'un mes la tindrem oferint els seus serveis per tot el campament» (Cunillé, 2002b, inédita). Suenan trompetas y entran los troyanos Héctor, Eneas y Troilo. Tras un nuevo toque de trompeta Héctor y Áyax empiezan a luchar. Agamenón no ve bien el combate sin gafas. Héctor detiene el combate en virtud de los lazos de sangre que lo unen a Áyax, hijo de la hermana de Príamo. Este noble motivo es presentado de un modo hilarante por la dramaturgia de Cunillé, que apela al gran parecido físico que tiene Áyax con la tía de Héctor, y utiliza símiles domésticos para aludir a sus vínculos carnales: «És que cada vegada que miro Àiax

veig la cara de la meva tia, són pastats. A més, això de ferir un cosí no està gens bé. Àiax, si pogués separar la teva part de grec de la teva part de troià igual que se separa d'un lluç la cua del cap, aleshores no dubtis que que faria miques cada membre grec del teu cos» (Cunillé, 2002b, inédita). Héctor envaina la espada y abraza a Áyax. Este se emociona e invita a Héctor a su tienda; él insistirá en que le acompañe Troilo. Héctor intercambia palabras de presentación extremadamente cordiales y elogiosas con los caudillos griegos, incluso con Menelao —«Encantat. No m'imaginava que fossis així. Sàpigues que Helena està molt bé de salut, i ara que ho penso no m'ha donat records per tu» (Cunillé, 2002b, inédita)— y ambos bandos posponen toda rivalidad para el día siguiente en el campo de batalla. Aquiles, más agresivo, dice que se le hace la boca agua al mirar a Héctor y pensar cuál de sus recios miembros horadará antes con la espada. Todos se dirigen a la tienda de Agamenón a celebrar un banquete. Ulises se compromete a acompañar a Troilo a la tienda de Calcante, el padre de Crésida:

TROILUS.- Després del banquet m'hi acompanyaràs?

ULISSES.- Sí, i tant. Per cert, tu saps si Cressida ha deixat a Troia algun amant desconsolat?

TROILUS.- Segur que sí, però de moment ell s'estima més no ensenyar a ningú el seu desconsol i continuar pensant que l'amor és com un meló, que fins que no s'obre no se sap si està verd o madur (Cunillé, 2002b, inédita).

La escena primera del acto quinto nos sitúa en pleno banquete. Entra Tersites, que trae una carta para Aquiles, e intercambia insultos con los dos amantes. En la dramaturgia de Cunillé, Tersites canta una canción que dice haber compuesto esa tarde para cantarla ante Héctor y Agamenón, y donde expresa el ferviente deseo de que sus compatriotas contraigan todas las enfermedades habidas y por haber:

TERSITES.- Desitjo a tothom una digestió ben feixuga,
que demà tingueu un bon atac de feridura.

Quantes més pedres al ronyó millor.

Si pot ser que patiu un bon atac de cor,
i la ciàtica no us deixi caminar de dia
i el mal d'ossos dormir a la nit.

Els budells i el fetge us facin ben bé la pàsqua
així com els herpes i les hèrnies estrangulades

I tota mena de paràlisis i malalties sobtades (Cunillé, 2002b, inédita).

Sin duda, se trata de una reformulación de las palabras que pronuncia Tersites al entrar en el campamento en la versión shakespeareana, versos 17-24: «Now the rotten

diseases / of the south, the guts-griping, ruptures, catarrhs, / loads o' gravel i' the back, lethargies, cold / palsies, raw eyes, dirt-rotten livers, wheezing / lungs, bladders full of imposthume, sciaticas, / limekilns i' the palm, incurable bone-ache, and the / rivelled fee-simple of the tetter, take and take/ again such preposterous discoveries!»⁵⁹. Aquiles lee la carta en que Hécuba y su hija —Políxena— le recuerdan su promesa de no enfrentarse a Héctor y le piden que no luche al día siguiente. Los dos guerreros salen a unirse al banquete, y Tersites, solo en escena, alegrándose de no ser ninguno de los pérfidos dirigentes que mandan sobre el destino de los pueblos, desgrana un monólogo lleno de desplantes e infamias hacia los guerreros griegos: «Agamèmnon, un tipus tirant a mediocre, sempre envoltat de putes i txaperos, té menys cervell que cera a les orelles. I ja no diguem el seu germà. M'estimaria més ser gos, mula, gat, fura, gripau, mussol o bacallà abans que ser el cornut de Menelau» (Cunillé, 2002b, inédita). Se propone seguir a Diomedes —comparado, por falso y canalla, con un banquero cuyas promesas no valen «ni un duro sevillano»— cuando se dirija a casa de su concubina troyana: «Quina vida tan atrafegada que porto, no descanso ni de dia ni de nit amb tanta luxúria i lubricitat» (Cunillé, 2002b, inédita).

En la escena segunda Diomedes visita a Crésida a su tienda. Ulises y Troilo miran la escena escondidos. Tersites también está escondido y es quien tiene una visión global de la escena, pues ve tanto a los amantes como a los espías. Crésida se hace de rogar, pero finalmente le da a Diomedes la prenda que este exige, el abanico de Troilo:

DIOMEDES.- Qui te'l va regalar?

CRESSIDA.- Algú que m'estimava més que tu i que a més li feia molta angúnia que passés calor.

DIOMEDES.- Com se diu?

CRESSIDA.- Encara que em torturis no t'ho diré.

DIOMEDES.- El portaré demà al camp de batalla, així, obert al cap, i a qui me'l vulgui prendre el travessaré amb la meva espasa.

TROILUS.- Ni que el ventall fos d'or el voldria ara.

CRESSIDA.- Emporta-te'l d'una vegada, però no esperis res de mi (Cunillé, 2002b, inédita).

Como señala Pujante (2002: 31), Crésida actúa como una superviviente, y no como una heroína trágica; por ello trata de acallar sus remordimientos y se amolda a la situación como mejor le conviene: «Sento com si fos estràbica, un ull mira encara a Troilus i l'altre mira a Diomedes. Potser és que en el fons totes les dones som una

⁵⁹ Cita de *Troilus and Cressida* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/tandc_5_1.html.

mica estràbiques, i que més ens valdria no fiar els nostres sentiments a un sentit tan dividit» (Cunillé, 2002b, inédita). Y si su caída es indiscutible no lo es menos la perversión y el cinismo de sus espías y comentaristas.

Troilo, ofuscado por la traición de Crésida, delira un poco y le aplica a su amada un célebre lema franquista que constituía una simplificación nacionalista del concepto de España: «Cressida “es una, grande y libre” però què dic, ja estic desbarrant» (Cunillé, 2002b, inédita). Con este desatino Troilo hace manifiesta su turbación al comprobar que las mismas promesas y juramentos que lo ataban a Crésida ahora la ligan a otro hombre. Ante la disyuntiva —expresada por Tersites: «Aquesta és la gran disjuntiva de tots els cornuts en un moment o altre: o bé tanquen els ulls i es fan els bojos, o bé els obren més que mai i es consolen amb la futura venjança» (Cunillé, 2002b, inédita)— de cómo actuar ante la afrenta, Troilo se decide por la venganza: está dispuesto a batirse con Diomedes para recuperar su abanico. Paradójicamente, el hecho de haber sido engañado despertará en él virtudes en el combate que antes le habían sido atribuidas sin razón y que ahora merecerá: la infidelidad de Crésida lo convertirá en un guerrero salvaje y despiadado.

El palacio de Troya es el escenario de la escena tercera del acto quinto. El rey Príamo le suplica a su hijo Héctor que no luche, apelando no solo a los vaticinios de Casandra sino también al sueño premonitorio de Andrómaca y a una visión fatal de Hécuba. Héctor hace caso omiso de todos estos avisos y las palabras de Casandra se tornan agresivas y perentorias: «Hèctor, ets home mort, ho veig tan clar que fins i tot sé exactament quant mesurarà la ferida que et dessagnarà, també puc sentir els plors d'Andròmaca, d'Hècuba i de tota Troia sencera. Quina creu haver de suportar aquestes visions que tant han repercutit en la meva vida social» (Cunillé, 2002b, inédita). Casandra se va y Héctor, decidido a ir al campo de batalla, le pide a su padre que haga un buen discurso y tranquilice al pueblo. Entra Pándaro y le entrega a Troilo una carta de Crésida, pero él la rompe: «Molt bona lletra per a tantes mentides [...]. Que se l'endugui el vent com s'ha endut el meu amor i ha deixat tan sols els odiosos fets» (Cunillé, 2002b, inédita).

En la escena cuarta, Tersites, infamante rapsoda, narra que la batalla ha empezado y se burla de Diomedes, que lleva en la cabeza el abanico de Troilo. Por lo demás, «Àiax es creu la reina de Saba i Aquil·les, més pendó que mai, s'ha tancat a la seva tenda. Visca el caos i l'anarquia» (Cunillé, 2002b, inédita). Héctor entra y reta a Tersites a luchar contra él, pero este admite no llegarle a la suela del zapato y ser pasto

de la chusma y nada más. Aliviado al ver cómo se aleja el poderoso Héctor, Tersites persiste en su cínica intención de contemplar a los combatientes caer como moscas. En la escena quinta, aún en el campo de batalla, Agamenón se acerca Tersites, que está sentado al piano, y, tras desplegar una lista, se pone a enumerar los nombres de los caídos en la guerra, pero pronto se interrumpe quejándose de que sin gafas no puede leer. Entra Néstor con la noticia de que Patroclo ha sido asesinado y han llevado su cadáver a la tienda de Aquiles: «Hèctor està fent més mal que una pedregada a començaments de març, o és a començaments d'abril? Bé, el cas és que [...] no hi ha grec que se li resisteixi, tots acaben a terra com si fossin palla davant d'un bon cop de falç del segador, de què em sona això...» (Cunillé, 2002b, inédita). Vemos aquí como la guerra de Troya se mezcla con el himno oficial de Cataluña, *Els Segadors*, que narra los hechos producidos en la Guerra de los Segadores o Corpus de Sangre (1640). Entra Ulises anunciando que Aquiles al fin se está armando para vengar la muerte de Patroclo.

En la escena sexta, Áyax le aconseja a Diomedes que se quite el abanico de la cabeza, pues está ridículo. Entra Troilo, con el que ambos griegos salen luchando de escena. Después tiene lugar un mediocre combate entre Héctor y Aquiles; el griego se cansa muy pronto, debido a la vida de crápula que ha llevado en los últimos tiempos y su falta de entrenamiento para la batalla, y posponen el duelo final para más tarde. En la escena séptima, Aquiles increpa a los mirmidones para que sean más fieros. Tersites relata cómo finalmente se están enfrentando Paris y Menelao. Entra Casandra:

CASSANDRA.- Em dic Cassandra i sóc de Troia.

TERSITES.- T'has perdut o què?

CASSANDRA.- He vingut a veure de prop les cares dels nostres vencedors.

TERSITES.- Et sembla que estic proud a prop o vols que m'acosti més? O millor acostat tu.

CASSANDRA.- Aviat voldràs que me'n vagi.

TERSITES.- Vaja, així ets una *femme fatale*.

CASSANDRA.- No, només que allà on vaig sóc menyspreada per tothom.

TERSITES.- Ja m'està bé. A mi m'encanta menysprear, sóc el més gran menyspreador de tots els menyspreadors i menyspreadores que han menyspreat o menysprearan a la terra.

CASSANDRA.- Adéu (Cunillé, 2002b, inédita).

Sale Casandra y entra Eneas, quien exhorta a Tersites a luchar. Este hace gala de su ingenio para luego huir inmediatamente: «I així, en confiança, jo de tu no provaria de fer-me mal perquè quan dos fills de puta es troben i un fa mal a l'altre el càstig

recau sobre ell mateix. A que no ho sabies... (*Tancant el piano.*) Ciao, bastard, me n'he d'anar» (Cunillé, 2002b, inédita). Tal como le ha vaticinado Casandra, Tersites no tarda en salir corriendo.

En la escena octava, tiene lugar la deshonrosa muerte de Héctor. Aquiles lo halla desarmado y lo deja en manos de sus mirmidones; luego se arroga la victoria sobre Héctor y se autoproclama el mayor héroe de todos los tiempos: «Ah, per cert, que algú lligui el cos d'Hèctor al meu cavall que abans em passejaré per davant de les muralles de Troia perquè tots els troians puguin veure bé aquella carronya» (Cunillé, 2002b, inédita). En la escena novena los jefes griegos dicen oír gritos de que Aquiles ha matado a Héctor; Áyax se lamenta de no haberle matado él y Agamenón se prepara para organizar una gran fiesta. En la última escena, Troilo anuncia a Paris y Eneas que Héctor ha muerto y que el caballo de Aquiles arrastra su cadáver por el polvo. Troilo, a pesar de todo, no piensa en rendirse sino en resistir: «Més val que hi tornem de seguida, ja hi haurà temps d'arrasar el campament grec, la futura venjança ens confortarà i ens donarà forces per vèncer les penes. Tant de bo em pogués creure tot això» (Cunillé, 2002b, inédita). Irrumpe Pándaro en escena y Troilo lo echa sin contemplaciones. La obra acaba con estas palabras de Troilo a Pándaro: «Ves-te'n d'aquí, alcavot, fora de la meva vista, que el teu nom sigui maleït per sempre» (Cunillé, 2002b, inédita).

Las palabras finales de Troilo a Pándaro, inmediatamente después de la muerte de Héctor, suman, al fracaso del ideal heroico, el triunfo del desamor y la perfidia, e implican la negación del amor cortés. Como ya habíamos apuntado, tanto la obra de Shakespeare como la versión de Cunillé no concluyen como tragedia sino in medias res, pero la aparición del alcahuete Pándaro sirve como recordatorio de la capacidad aniquiladora tanto de la guerra como de la lujuria, y de los bajos instintos que atenazan a los hombres y los conducen hasta su destrucción. El personaje de Tersites es el cáustico legatario de esta visión profundamente pesimista de la condición humana: «Estic pensant que podria proposar a aquesta Cressida fer-li de xulo, almenys en treuria alguna cosa de tanta luxúria i lubricitat. Endevina que endevinaràs quines són les dues coses que no passen ni passaran mai de moda? No ho endevinen? Vinga, és molt fàcil. La guerra i el follar, és clar» (Cunillé, 2002b, inédita). El de Tersites es un personaje útil por cuanto vehicula comentarios desmitificadores y mordaces sobre los héroes homéricos y descubre el lado antiheroico de la guerra, así como la lubricidad

que se esconde bajo el nombre del amor: «Gira i gira la roda de la luxúria» (Cunillé, 2002b, inédita).

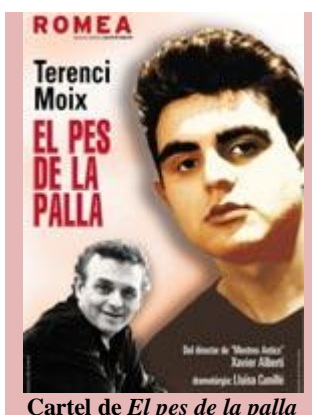
Tersites es el implacable y cruel comentarista de los empeños humanos, en el amor y en la guerra, y habla, más que del destino de los griegos, de la humanidad entera; así cuando, al final de la escena quinta del acto quinto, sentencia: «Ara veig que no guanyarem mai, tant si contraataquem com si ens amaguem a la rereguarda, això està més que perdut. ¡Viva la muerte!» (Cunillé, 2002b, inédita). De hecho, el personaje de Tersites tiene una breve aparición en el canto II de la *Iliada* —v. 211 y ss.— donde ataca a Agamenón y en general a los aristócratas, que sacrifican al pueblo en razón de su insaciable codicia. Shakespeare lo retoma y lo presenta como servidor primero de Áyax y después de Aquiles. Este personaje resulta subversivo por cuanto es el único plebeyo —además de ser cojo y poco agraciado y, correlativamente, pérfido— que osa enfrentarse a los reyes, y por lo mismo puede verse como un defensor de ideas contrarias a las del orden establecido y, en consecuencia, un precursor de la agitación democrática. Sin duda por ello este personaje vulgar, ridículo e impertinente pero capaz de decir verdades salvajemente irrefutables y de incitar a la sedición, fue escogido como testigo privilegiado y narrador de las peripecias bélicas, y asumido por el propio director del espectáculo, que, además de investirlo de las cualidades del bufón, lo asignó la condición de artista —de músico—, plasmando así en escena la convicción de que toda creación es necesariamente política o implica un posicionamiento ético.

La desmitificación de los personajes no se halla solo en los dardos venenosos de Tersites, sino también en el propio modo como los personajes se comportan en escena. Así, Áyax habla con refranes y frases hechas, porque no tiene ideas propias desde que el ingenioso y turbulento Tersites lo ha abandonado para ir a servir a Aquiles, y los parlamentos de Néstor van a la deriva, pues, anciano como es, está falto de lucidez y arrestos para la guerra, y vive de rentas, esto es, de la gloria de antaño. Ulises habla como un mercader, y Lluïsa Cunillé añade a sus argumentos, tomados de Shakespeare, conceptos como la inflación monetaria y la balanza de pagos. Troilo es equiparado, por su absurdo ideal del amor cortés que le impide ver la sórdida realidad, con Don Quijote, y Crésida está tan lejos de las virtudes que él le supone como la rústica Dulcinea lo está de las ensoñaciones del caballero manchego. Pero, a pesar de los ideales petrarquistas que guían los parlamentos de Troilo y los remilgos de Crésida, los dos jóvenes se muestran de antemano corroídos por la desconfianza: ella es

consciente de que tiene que hacerse de rogar para no ser desdeñada, y se autocensura cuando se pasa de fogosa; Troilo expone sus dudas sinceras acerca de la capacidad de las mujeres de seguir, una vez perdidas la belleza y la juventud, encendiendo el amor, y por ende, pone en tela de juicio su propia capacidad para mantener la promesa de amor y fidelidad. Nada es incondicional ni duradero, y los hechos desmienten los juramentos.

Como ya ocurría en Shakespeare, en la versión de Cunillé y Albertí el lenguaje combina hallazgos poéticos en clave petrarquista, que devienen parodia del amor cortés, con sentencias cínicas y desmitificadoras; en la versión contemporánea que aquí nos ocupa se le añade la fraseología, la *boutade* y el recurso a la citación. Un soneto del italianizante Juan Boscán, la «Sátira filosófica» de Sor Juana Inés de la Cruz o la velada alusión al teatro chejoviano, y, sobre todo, las actualizaciones léxicas en los registros coloquial y vulgar del catalán contemporáneo, son aportaciones que Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí hacen al texto entendido como hipertexto y en virtud de la técnica del *collage*, sin olvidarnos de la música de Albert Llanas y los números jocosos que confieren a la versión una mirada cómica y distanciadora, en una línea de parodia ligera e irónica. Como señala Pablo Ley (2002: en línea), se trata, a fin de cuentas, de una crítica fulminante, solo aparentemente jocosa, al hombre de hoy.

6.2.2.3. *El pes de la palla* (2004): Terenci Moix a escena



Cartel de *El pes de la palla*

El pes de la palla consiste en una dramaturgia a partir de los libros de memorias de Terenci Moix —seudónimo de Ramon Moix i Meseguer (1942-2003)—; el espectáculo resultante, dirigido por Xavier Albertí, pudo verse en el Teatre Romea de Barcelona del 19 de noviembre de 2004 al 9 de enero de 2005. Cabe señalar que no disponemos del texto dramático elaborado por Lluïsa Cunillé a partir de las obras de Terenci Moix, y tampoco de grabación alguna. Por

ello, nos vemos obligados a ofrecer simplemente un breve análisis de la recepción crítica y a citar fragmentos de las obras de Terenci Moix utilizadas en la dramaturgia.

La dramaturgia de Lluïsa Cunillé se basó en los dos primeros volúmenes de las memorias de Terenci Moix *El pes de la palla*, a saber, *El cine de los sábados* (1990) y *El beso de Peter Pan* (1993). La dramaturga acudió también a fragmentos de la novela

encubiertamente autobiográfica *El día que va morir Marilyn* (1969) y los cuentos «Eixample», incluido en *La torre dels vicis capitals* (1968), y «Lilí Barcelona», incluido en *Lilí Barcelona i altres travestís* (1978). En la puesta en escena convivieron la lengua castellana de los volúmenes de memorias, que constituyen el grueso del material en que se basa la dramaturgia, y la lengua catalana en la que fueron escritas la novela y relatos aludidos, de los que se espigaron breves fragmentos.

El hecho de partir de las memorias de Terenci Moix explicita la voluntad de reflejar la visión que el escritor tenía de sí mismo, la transposición literaria de su vida, y de relegar la imagen pública y mediática del escritor a un segundo plano. Los dos primeros volúmenes de *El peso de la paja* relatan las peripecias vitales y los conflictos interiores de Terenci Moix hasta sus diecinueve años, esto es, en el período comprendido entre 1942 y 1962. El escritor expone, en tono confidencial y con voluntad de autoanálisis, el desarrollo de su personalidad, así como describe y analiza el medio social en el que se desenvuelve. Thomas Fone considera que los móviles de la escritura autobiográfica de Terenci Moix son fundamentalmente la apología personal y la necesidad testimonial, además de motivos afectivos que lo llevan a buscar un ajuste de cuentas con su pasado y la reconciliación consigo mismo (Fone, 2009: 418). El espectáculo dirigido por Xavier Albertí a partir de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé no se plantea como una elegía ni como un homenaje o una beatificación, sino como un recorrido por «la educación sentimental de una de las personalidades más singulares de este país», en palabras del propio Albertí (citado por Fondevila, 2004: 38).

El peso de la paja es el nombre de la plaza donde nació Terenci Moix, pero también evoca el peso que el onanismo tuvo en la vida del escritor. El montaje se llama así porque, tal como recoge Marta Monedero (2004b: 52), a Albertí y Cunillé les interesaba acercarse al ámbito geográfico del espacio que separa el Raval del Ensanche barcelonés, y dar además la verdadera dimensión del onanismo, sobre todo metafórico aunque también literal, de Terenci Moix: «De todos mis exilios —los que elegí, los que me imponen— es el más pintoresco aquel que tiene el onanismo como punto de partida. Sin él no sería escritor, sin él no habría sido amante» (Moix, 1994: 22).

Condensar y resumir el material autobiográfico fue la apuesta de Albertí y Cunillé, cuya dramaturgia respeta en un 99% los textos originales. Director y dramaturga optaron por servir la prosa excesiva y barroca de Terenci Moix en forma de monólogo

dramático, «un discurso largo salpicado de escenas que dan juego a los cuatro personajes clave de los primeros veinte años del escritor» (Molner, 2004: 18). Con la figura central de Terenci Moix, interpretado por Julio Manrique, interaccionan varios personajes: la madre del escritor, interpretada por Lina Lambert, que se metamorfosea por momentos en una diva de Hollywood con reminiscencias de Kim Novak y Rita Hayworth; el padre, interpretado por Xavier Pujolràs, actor que asumirá asimismo a Roberto, el amigo íntimo de Moix; la tía Florencia, interpretada por Lurdes Barba, quien se transmutará más adelante en una *vedette* del Paralelo; y Pasolini, interpretado por Ricardo Salvador, conocido también como Pirondelo, figura emblemática del *music hall* que hará revivir en escenas posteriores al mítico Johnson, artista que brilló durante más de treinta años en El Molino barcelonés.

Señala Xavier Albertí que habían empezado a trabajar sobre la pista que les daba Federico Fellini en *Amarcord* (1973), pero que abandonaron por darse cuenta de que estaban cayendo en el costumbrismo, perdiendo así la profunda melancolía, tristeza y ternura del texto (Molner, 2004: 18). Por eso acabaron decidiéndose por una presentación con escaso aparato dramático, honesta y confiada al esfuerzo e interés del espectador, que debería ejercitar una escucha paciente para llegar, tal vez, al estallido de la emoción. El equipo artístico renunció al retrato externo, propiciador de una mirada irónica sobre un tiempo, porque Moix nunca hizo naturalismo ni costumbrismo —aunque jugara, en palabras de Albertí (citado por Monedero, 2004b: 52), a acercarse a un cierto costumbrismo, a una cierta presencia estilística de un registro idiomático, con el fin de tipificar unas clases sociales o un momento histórico—, sino que llevaba todo ese bagaje o material a su mundo, a su interpretación de la realidad. La experiencia personal, de alcance universal, se integra en la memoria colectiva de unos años concretos de la Barcelona posfranquista, de modo que el autorretrato del escritor se inscribe en la descripción de la ciudad tal como era entonces.

Así pues, el espectáculo *El pes de la palla*, resulta de la condensación y reordenación de materiales autobiográficos de Terenci Moix y cuenta, a partir del recuerdo, el mundo interior del protagonista, el niño y el adolescente Ramon —el seudónimo de Terenci llegaría más tarde—. Dice Xavier Albertí:

Cuando tú lees a Terenci lo ves, porque es una retórica perfectamente calculada desde el mecanismo de la seducción y desde el mecanismo de la conciencia de la percepción del otro. El otro está siempre presente; si sacamos esto nos queda un conjunto de conceptos desnudos. Nos interesaba una aproximación a una

manera de entender la vida expresada desde esta respiración y en consecuencia esta respiración tenía que estar ahí (citado por Molner, 2004: 18).

La escenografía —a cargo de Cube, al igual que la iluminación— remite a un espacio cuasi vacío que, exceptuando el sofá Chester y algunas sillas y butacas, no evoca ni metafórica ni metonímicamente la casa familiar de la Granja Gavà, en el número 37 de la antigua calle Ponent —hoy, la calle Joaquim Costa—, donde tienen lugar muchas de las vivencias enunciadas; se trata, como dijo el propio Albertí en rueda de prensa, de una caja escénica blanca, insertada en la caja del mismo teatro, que a ratos deviene página en blanco, a ratos pantalla de cine sin proyecciones —porque ya son constantes en el texto las referencias cinéfilas— (Porter, 2004: 42). Eduard Molner (2004: 18) habla de «una estructura reticular translúcida, de reminiscencias racionalistas, un austero escenario, presidido por un omnipresente sofá de aire retro años cincuenta».



Xavier Pujolràs, Ricardo Salvador (Pirondelo), Lurdes Barba, Julio Manrique, Lina Lambert y Xavier Albertí posando en la escenografía de Cube para *El pes de la palla*. Foto: Pilar Aymerich

La primera parte de *El pes de la palla* está basada en *El cine de los sábados* (1990), y sustentada en un largo monólogo de Terenci Moix, interpretado por Julio Manrique, con intervenciones de algunos miembros de su familia —la madre, el padre, la tía Florencia— y de otros personajes ajenos a ella —un cura del colegio, el cineasta Pier Paolo Pasolini, etc.—. Moix nos introduce en el universo de su pintoresca y disfuncional familia, seduciendo con bizarras anécdotas relativas a los delirios de

grandeza de su madre, las correrías de su padre, los desplantes de la tía Florencia y los escarceos romanos con Pasolini.

El actor Julio Manrique no intentó parecerse a Terenci Moix pero sí supo hallar una gestualidad propia para el personaje, que fue una figura mediática muy señalada y conocida. El director Xavier Albertí y el asistente de movimiento escénico Damián Muñoz le marcaron al actor una sutil coreografía con pequeñas acciones que amenizaban una prosa literaria concebida para ser leída y no interpretada en escena.



Julio Manrique como Terenci Moix en diferentes momentos de *El pes de la palla*. Fotos: Pilar Aymerich

El monólogo empieza con la frase que da inicio a *El cine de los sábados* (1990): «Cuando yo nací, las comadres creían que Jartum se llamaba Addis Abeba. La Virgen de Fátima aseguraba que Rusia se convertiría. Un amigo de la Pasionaria mantenía que la Virgen estaba borracha. Y, a todo esto, la tía Florencia decía que la Pasionaria era una cerda» (1994: 21). La transposición escénica de las memorias de Terenci Moix recoge la obsesión cinéfila —«El cine de barrio era una trampa y era droguilla; era hogar, era punto de encuentro, era *ateneo* del comentario e incluso ágora de la camorra, como se ha visto. Pero fue, sobre todo, un hábito amorosamente mantenido»

(Moix, 1994: 85)— que mediatizó toda su experiencia vital; la fijación por las civilizaciones antiguas, en particular por Egipto; la mitomanía desenfrenada, que lo llevó hasta la cama de Pasolini; los sinsabores en la escuela, donde un cura le robó el libro *Sinhué el egipcio* y le pidió un favor para devolvérselo; la anómala complicidad con su madre, que lo utilizaba como coartada para sus citas adúlteras; la difícil comunicación con su padre, etc.

Una de las personas con más peso en la vida de Terenci Moix fue su madre, una modista que se inspiraba en mujeres a las que admiraba —Concha Piquer, María Félix, Lana Turner—, y a cuya imagen aplicaba el pequeño Ramon el filtro idealizador del cine: «Es una belleza morena, de esas que el tópico adjudicó al legado de Romero de Torres [...]». Recoge los últimos



Xavier Pujolràs y Lina Lambert en *El pes de la palla*.
Foto: Pilar Aymerich

ramalazos de la mujer soberana» (Moix, 1994: 60). La dramaturgia se sustenta sobre la figura materna, que, en palabras de Xavier Albertí, se dibujaba en la imaginación del pequeño Ramon Moix «entre la mixtificación de las Gildas de Hollywood y la propia madre» (citado por Fondevila, 2004: 38). Juan Carlos Olivares (2004: 43) habla de «la vampirització cinematogràfica que pateix Lina Lambert (mare de Ramonet) fins a arribar a la imatge fantasmagòrica de Kim Novak a *Picnic*. Un exercici d'invocació que gairebé agermana Albertí amb Hitchcock».

El punto de inflexión en el modo de ver a su madre fue el descubrimiento de su adulterio con un dibujante de cómics; el pequeño Ramon le guardó al secreto a su madre e incluso la encubrió en algunos momentos: «La complicidad con mamá llegó al punto de convertirme en su alcahuete» (Moix, 1994: 334). El dibujante de historietas la inmortalizaba en sus dibujos con porte de vampiresa con un ostentoso abrigo que se había hecho ella misma —Lina Lambert lleva puesto un abrigo de estas características en la segunda parte del espectáculo—. Así pues el pequeño Ramon admiraba a las mujeres de armas tomar, matronas altivas y tremendas, dueñas de su destino y capaces de llegar hasta el crimen, como Bette Davis:

Cuando mamá decidió convertirse en la gran pantera, incorporó a mi vida el adulterio como método estable y natural; lo convirtió en motivo de admiración y, al hacerlo, colocó un nuevo impedimento para que yo asimilase la moral de los demás. Quedé tan lejos de aquella moral que ya nunca sabría discernir las fronteras entre lo bueno y lo malo, lo natural o lo antinatural (Moix, 1994: 138).

El padre de Moix —interpretado por Xavier Pujolràs— fue un pintor de brocha gorda y un habitual de los burdeles del barrio chino: «Empecé a ir de putas a los seis años, por lo cual apenas puedo recordar las primeras experiencias» (Moix, 1994: 120). Acompañando a su padre en los burdeles, el niño se hizo amigo de las pupilas, por las que se sentía mimado y acogido; incluso las llamaba *tietes*, para gran enojo de sus tías de verdad: «La ceremonia surrealista que presidió mi infancia se completaba con aquella paradoja del niño que trataba a las putas sin saber siquiera a qué se dedicaban. Y mientras oía los gemidos de las parejas que hacían el amor en aquella casa, todavía seguía creyendo a pies juntillas que a los niños los traía la cigüeña» (Moix, 1994: 123). Cuando el padre sospechó que su esposa tenía un amante empezó a disfrazarse y a esconderse tras los árboles para espiarla, convirtiéndose en un personaje ridículo. Una vez muertos marido y amante, la madre hacía sesiones de espiritismo para convocarlos, y también a la tía Florencia, y a la tía Custodia, y al hermano Miguel.

En la Presentación de *El cine de los sábados*, titulada «La ciudad de Roma en el año 1969 d.C.», Terenci Moix alude a su fugaz relación con Pier Paolo Pasolini; también posteriormente, en un «Intermedio romano» que no deja de ser un *flash-forward* o una narración prospectiva —salta de los años cincuenta a 1969—, recrea también algunos episodios de su relación con el cineasta italiano. La referencia a Pasolini incide en la mitomanía acérrima de Moix y pone de manifiesto esta cinefilia compulsiva que viene a ser el hilo conductor del primer volumen de memorias; además, el episodio referido da el tono autoparódico y autocrítico, de una feroz honestidad, que domina en su escritura autobiográfica.

Según propia declaración, Terenci Moix no paró hasta encontrar y conocer íntimamente a su idolatrado Pasolini, como un refinado método de sublimación, con reminiscencias de coleccionismo infantiloides. El cineasta le reprochaba sus dificultades para abordar la sexualidad abiertamente; a su juicio, Terenci Moix estaba tan podrido de cine y literatura que creía que su cuerpo estaba destinado exclusivamente a quienes había admirado a través de cualquier experiencia artística. En *El cine de los sábados* Moix reproduce las crueles palabras que le dirigió el

cineasta, con quien mantuvo una difícil relación personal: «Tú no tienes sexo. Entre las piernas solo te cuelga una filmoteca [...]. Cuando quieres ser culto, te cuelga una biblioteca. Pero no cambia el asunto» (Moix, 1994: 37). En el montaje de Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé se representa el momento en que Pasolini le dirige este y otros comentarios.



Pasolini, asumido en escena por Ricardo Salvador (Pirandelo), detectó inmediatamente la impostura de Terenci Moix ante la vida, del mismo modo que había comprendido el profundo vacío de su sexualidad; así lo reconoce el propio Moix: «Ha sido así desde mi infancia. No recuerdo ninguna realidad que antes no haya pasado por las películas o las novelas [...]. Seguro que, en todo lo concerniente a la realidad, me sigo masturbando» (Moix, 1994: 237). La relación de Terenci Moix con Pasolini fue «una relación casi secreta, muy breve, pero, al mismo tiempo, poética y brutal» (Moix, 1994: 231); a ella se refiere también en el siguiente pasaje:

Al decidirme entrar a saco en su espíritu, al buscar lecciones en él, me convertí en un masoquista espiritual de primer orden [...]. De todos mis contactos de juventud, de todos mis fervores, ninguno como Pasolini me preparó tan dramáticamente para esta suerte de vuelos, y de nadie aprendí tanto terror ni tanto riesgo. Era un vuelo indómito y rastrero a la vez. Intenté imitarle. Con las alas prestadas de un Humanismo ya imposible, quise remontarme hasta las más elevadas esferas de la espiritualidad. Con las mismas alas, raídas y desmembradas, descendí hasta el destino de los eternos desarraigados (Moix, 1994: 231).

La segunda parte de *El pes de la palla* teatral se centra en el segundo volumen e memorias del escritor, *El beso de Peter Pan*, dedicado a la etapa de la adolescencia. Apunta Thomas Fone:

Ya adolescente, el escritor se enfrentó a la dura realidad de la vida. Pero, ante todo, declaró que el invierno era su estación favorita por ser la que mejor señalaba los rasgos de su personalidad. El niño dorado de la infancia, de repente, vino a ser un adolescente desamparado y triste, luchando por valerse a sí mismo. Su falta de preparación profesional trabajando en la empresa le convertiría en el ojo de huracán de todos. Asimismo, al presentarse como un incomprendido, lloraba creciendo y, sobre todo, molesto por los comentarios nacidos a raíz del cambio de su cuerpo en la pubertad (Fone, 2009: 415).

La presencia del narrador persiste pero su soliloquio se ameniza con acciones que crean un espacio dramático, aunque condensado en el sofá y en los cinco personajes sentados, muy juntos, en él; también tienen cabida piezas musicales, al estilo cabaretero del dúo creador. Casi toda la crítica coincide en ver el auténtico filón a explotar en estas acciones de la segunda parte, que duran apenas veinte minutos para volver, en palabras de Juan Carlos Olivares (2004: 43), al «estilo refectorio: lectura interpretada para oyentes pensativos». Fue la de Terenci Moix una familia pintoresca, de un pintoresquismo abocado al desastre. Brilla con luz propia la inefable tía Florencia —interpretada por Lurdes Barba—: «las salidas de mi tía arrancaban de la nada, constituían un delirio no calculado, una musa ebria, negada a la respetabilidad de la cultura; algo que traía a colación secretos atavismos, y se introducía en los dominios de la más descarnada obscenidad por medios completamente ingenuos» (Moix, 1993: 291). En otra parte dice también Terenci Moix:

Personajes tan poco inclinados al populismo como Jaime Gil de Biedma o Néstor Almendros solían aplaudir las anécdotas de la tía Florencia como si fuesen reminiscencias de antiguos sainetes, bien que con un último añadido de extravagancia, entre otras cosas porque fue una de las personas más adictas a los principios fundamentales del surrealismo que haya visto en mi vida (Moix, 1994: 67).

Destaca asimismo la figura de Roberto, aspirante a actor al que Moix conoció en un curso de interpretación y de quien se hizo íntimo amigo. Juntos se iniciaron en el mundo de la revista y el *music hall*; recorrieron los locales del Paralelo y admiraron los espectáculos de estrellas como Alady, Mary Mont, Mary Mistral, Gardenia Pulido, Carmen de Lirio o Johnson; asistieron, pues, a los últimos coletazos de un género que antes de la guerra había gozado de gran predicamento. La dramaturgia de Lluïsa

Cunillé se hace eco aquí de las anécdotas contadas en *El beso de Peter Pan*, en concreto la frecuentación de locales del Paralelo y tugurios del Barrio Chino con Roberto:

Nos fascinaba la idea de frecuentar a los verdaderos artistas, tomar un chato de vino con ellos, compartir sus juergas hasta el alba. Pero la realidad era muy otra: al apagarse las candilejas se apagaba con ellas el brillo de las lentejuelas, las estupendas *vedettes* se enfundaban unos pantalones raídos y los deslumbrantes chicos del coro un vulgar tabardo mientras la sastra guardaba los atuendos que nos habían cautivado desde el escenario (Moix, 1993: 347).

A Terenci Moix le fue dado conocer, en sus correrías nocturnas, la belleza maldita de una ciudad que durante el día resultaba anodina: «Aprendí a amar otro rostro de mi ciudad: ese rostro que se contraía con las muecas más sórdidas, los mohínes más patéticos y, para nosotros, deslumbrantes» (Moix, 1993: 350). Ofrece, así, en su prosa, aspectos inesperados de la transgresión, por las callejas oscuras del Barrio Chino, en cavas de *jazz* y garitos del Paralelo: lesbianas de la buena sociedad barcelonesa, aristócratas envejecidos, marginales meditabundos, artistas decrepitos. Todo un mundo oculto que ejercía una extraña fascinación en el joven Moix.



Pirandelo en *El pes de la palla*.
Foto: Pilar Aymerich

Ricardo Salvador (Pirandelo), con plumas y pestañas postizas, encarna a Johnson, y pone de manifiesto también la parte más sórdida e ingrata de la profesión; en un momento dado, reproduce una réplica que Moix oyó de un actor anónimo y avejentado con el que coincidió una madrugada en el bar del Español, justo a la entrada del Barrio Chino: «¡La fama, la fama! [...] Eso es mierda que dura un solo día [...]: malo quien no la conoce, malo quien la ha conocido y tiene que acostumbrarse a vivir sin ella el resto de sus días» (Moix, 1993: 366).

En esta segunda parte la dramaturgia de Cunillé acude, sobre todo para la construcción de una Barcelona mítica y contradictoria, a fragmentos de la novela *El día que va morir Marilyn* (1969) —«Solo permanece el espectro vivo de esta ciudad mía, Barcelona-mito, evocada permanentemente desde el último rincón de mi quimera alejandrina» (1990: 11)—; del relato «Eixample», que, escrito en 1965 e incluido en *La Torre dels Vicis Capitals* (1972), describe la decadencia de la burguesía barcelonesa en la posguerra y el desdén con que esta miraba a los nuevos ricos y la

charnegada —«De cada amor per Barcelona, acostuma a sortir-ne la desil·lusió que esgarrapa sense matar. De tot desig de fer Barcelona justa neix, generalment, una desil·lusió que prolonga la vida» (Moix, 1979: 26)—; y del relato «Lilí Barcelona», que, escrito en 1965 y publicado en 1978, lleva como larguísimo subtítulo «Tempteig de melodrama “camp” i àdhuc “Kinky”. Sense defugir, ben entès, *That charming queer touch*» y traza un retrato abierto de una mujer —el narrador sufre una profunda decepción cuando descubre que Lilí no es una mujer sino un travesti— que se convierte en una especie de ídolo por su feminidad libre y coqueta, y su modo de hacer revolotear a los hombres a su alrededor: «Lilí Barcelona, morint-se de ganes de fer un *strip-tease* versallesc i, tanmateix, negant-s’hi» (Moix, 1978: 182).

Esta Lilí engañosa deviene metáfora de una ciudad travestida, y de una realidad que solo es soportable en su versión artificiosa e idealizada: «I encara avui, que ha passat tant de temps, espero retrobar algun dia, entre els milers de rostres toixos i anodins que m’he condemnat a suportar, el vertader rostre, artificiós i oníric, absent i inestable, de Lilí Barcelona» (Moix, 1978: 197-198).



El pes de la palla. Foto: Pilar Aymerich

Lamentablemente, no disponemos del texto dramático, y no podemos cotejar los originales de Terenci Moix con la selección realizada por Lluïsa Cunillé en vistas a la escena. La crítica coincidió, en su mayoría, en señalar la densidad y monotonía de la primera parte, y en celebrar las escenificaciones de la segunda parte. En este sentido se pronunció Begoña Barrena, que echaba en falta más ritmo y variedad en la propuesta:

Cunillé ha condensado el material escogido, encajando bien todas las piezas, pero sin un intento de darle forma teatral. Más que de dramaturgia, sería más apropiado hablar de resumen, porque la sensación desde la butaca es más bien

de lectura dramatizada. Xavier Albertí, por su parte, mueve las piezas, que son los personajes que rodearon a Terenci, creando pequeñas escenas que a modo de cuña se insertan en el monólogo y que funcionan, en el fondo, como las fotografías en color de los libros (Barrena, 2004: 45).

Lluïsa Cunillé se muestra, desde la dramaturgia, muy respetuosa con los textos seleccionados, que son reproducidos de modo fidedigno. La personalidad de Terenci Moix —ese «gran bufón shakespeareano» entregado a la tarea de seducir a sus interlocutores, en palabras de Albertí (citado por Monedero, 2004b: 52)— brilla a través de su palabra, seleccionada y bien dispuesta para ser dicha en escena; con todo, a juicio de buena parte de la crítica, faltaría haber trasladado la prosa original al lenguaje y los códigos propios del teatro (Gonzalo Pérez de Olaguer, 2004: 80). Para otros, en cambio, el mayor acierto de la obra es el empuje narrativo de la primera parte, y sería en la segunda cuando empieza a tambalearse la estructura: «Al dramatizar un texto concebido para la lectura, la obra evoluciona del monólogo a la expresión coral y el invento zozobra. Los personajes que rodean a Terenci adquieren vida propia y reclaman su lugar en la representación» (Doria, 2004: 33). Una ecléctica banda sonora puntúa episodios y sirve música de Morera —el primero de los tres himnos del Barça— con resonancias wagnerianas, canciones de *music hall* y de *cabaret*, que «completan la visión de una Barcelona que ha perdido la alegría y que se transforma, como el escritor» (Fondevila, 2004: 38). También suena una versión de *Así habló Zaratustra*, opus 30, poema sinfónico compuesto por Richard Strauss (1896) e inspirado en el libro del filósofo Friedrich Nietzsche, y un dramático *Je ne regrette rien* d'Edith Piaf.

Apunta Thomas Fone que la autobiografía crea polémica por «persistir en la consideración del hombre como dilema, ubicándolo en el centro de las preocupaciones y haciendo siempre de él objeto y sujeto hermenéutico» (Fone, 2009: 18). La infancia y adolescencia de Terenci Moix son contempladas desde la mirada del adulto; la voz narradora recorre intimidades y recuerdos —la granja de la calle de Ponent, las prostitutas del Raval, las sesiones dobles de los cines de barrio, la temprana admiración por Egipto, el colegio de curas y la religión, el despertar sexual, las aspiraciones literarias, el primer empleo, los complejos físicos—, y es eficazmente contrapunteada o completada por las intervenciones del resto de personajes.

En palabras de Albertí (citado por Monedero, 2004b: 52), se intenta dar salida al mundo iconográfico del yo Terenci, a través de una educación sentimental que parte

de una inadecuación a su realidad, así como de la conciencia de ser diferente a causa de su condición sexual. Su forma de resistencia fue el autodidactismo y la avidez culturalista, «como una permanente batalla contra la esterilidad» (Moix, 1993: 302). Era tanta la preponderancia de las referencias culturales en su vida, y la voluntad de forjarse una nueva personalidad creando y novelando, que Moix llegó a decir que lo que de verdad quería ser era una novela: «En realidad, creaba sentimientos novelescos porque yo mismo quería ser una novela y no un ser humano» (Moix, 2000: 538) — recordemos que, en un sentido análogo, Gil de Biedma (2010: 82) había declarado: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema»—. El cine fue asimismo crucial en su vida, constituyendo un imaginario que permitía generar una realidad alternativa al mísero presente que ofrecía la Barcelona gris de la posguerra. Esta pátina de *glamour* que Moix superpone a la precariedad material y moral de aquellos años, es su particular modo de supervivencia o de resistencia, que inevitablemente mixtifica o falsea la realidad: «Todo, todo era copia de copias en aquel mundo mío» (Moix, 1994: 154).

Cuando abandona la mirada interior, el texto habla de una calle que conservaba formas de vida ancladas a una especie de organización gremial, del Raval de la posguerra y de la Barcelona desarrollista de los años sesenta. La remisión al mundo exterior y el propio valor literario de los fragmentos, tomados, como hemos dicho ya, no solo de los dos primeros volúmenes de memorias, sino también de la novela *L'any que va morir Marilyn* y de los relatos «Eixample» y «Lilí Barcelona», permiten, como dice Benach (2004c: 44), «que el espectáculo respire, ventilado de su *enfarfec* egocéntrico». Apunta Sergi Doria:

El espectador se traslada a las calles del Raval, una geografía en la que nuestro personaje puede orinar sobre muros góticos que le recuerdan a los de Verona, acompañar a su padre a la casa de putas; calibrar bragas y calzoncillos, o merendar en interminables sesiones dobles de los cines de reestreno *preferente*. El muchacho al que le perdía la estética recorre con su desordenada familia la pubertad a la adolescencia percibiendo la certeza de ser un extraño con la soledad como realidad ineluctable (Doria, 2004: 33).

Para Xavier Albertí, director del espectáculo, el prodigio de las memorias de Terenci Moix es que retratan a unos personajes atípicos, poco usuales e incluso extremos, que de ningún modo constituyen el paradigma de la época: «Así, desde las antípodas de la línea media de su clase social, puede explicarla perfectamente. Desde la rareza, desde los márgenes que habitan sus personajes, hace un retrato precioso de

una Barcelona absolutamente real» (citado por Molner, 2004: 18). Como señala Eduard Molner (2004: 18), a diferencia de otras Barcelonas literarias —la de Juan Marsé o la de Manuel Vázquez Montalbán—, lo privado y lo doméstico no se utilizan para explicar una clase social y su atmósfera en el tiempo, sino que se justifican por sí mismos, y, sin embargo, acaban ofreciendo un álbum fotográfico de increíble verosimilitud.

6.2.2.4. *El pianista*, de novela a concierto dramatizado

Los días 22 y 23 de julio de 2005 pudo verse en el Mercat de les Flors *El pianista*, un espectáculo musical de pequeño formato, dirigido por Xavier Albertí e interpretado por el actor Juan Diego y el pianista Jordi Masó. La dramaturgia corrió a cargo de Lluïsa Cunillé, que adaptó para la escena la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. Ello tuvo como contexto el primer proyecto de la productora Barcelona ad Libitum, empresa vinculada a la agencia literaria de Carme Balcells, que organizó un ciclo de conciertos llamado «Música de Llibres (o la Música que no s'escolta)» con el objetivo de descubrir las bandas sonoras de las obras maestras de la literatura y crear un puente entre el silencio de la lectura y la música implícita de texto y contexto. *El pianista* se llevaría después a la Sala Cuarta Pared de Madrid, del 3 al 5 de noviembre de 2005.



Distintas ediciones de la novela *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán

El espectáculo tiene un carácter mixto o híbrido. Palabra y música se alternan, de modo que la rapsodia del actor se intercala con la interpretación al piano de siete obras de cinco compositores catalanes —Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Ricard Lamote de Grignon, Frederic Mompou y Josep Maria Ruera— cuyas carreras fueron interrumpidas por la Guerra Civil española. La voluntad de revisión y recuperación de una tradición catalana truncada y algo olvidada por circunstancias históricas se hallaba ya en el *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002). Albertí, en rueda de prensa, se refirió a la pieza como a una lectura escénica en la que el actor encarna a muchos personajes en un ejercicio de virtuosismo de alto riesgo para el intérprete (P. M. H., 2005: 36). Joan-Anton Benach (2005a: 38), para definir este espectáculo, se debatió entre las denominaciones de concierto dramatizado y obra literaria musicada. María Teresa García-Abad (2008: 292) habló en términos de lectura escénica monologal y reparó en el protagonismo esencial que cobra la música en el planteamiento dramático.

La escenografía, mínima, cuenta con dos zonas diferenciadas: una, ocupada por un piano, al que Jordi Masó interpretará las sucesivas piezas musicales del espectáculo, y otra, que ocupa el actor Juan Diego y que cuenta con unos pocos objetos: una butaca, una mesilla auxiliar, un libro, una jarra, un vaso. En la iluminación, a cargo de María Donèch, predominan los tonos fríos.

La narración que desgana Juan Diego, sentado en la butaca, se inicia con la descripción de la Rambla y del Casbah, un local de espectáculos protagonizados por travestis en la Barcelona preolímpica, «isla de morbo milagrosamente reaparecida entre la arquitectura apretada de la ciudad preportuaria» (Vázquez Montalbán, 1991: 51)⁶⁰. La dramaturgia de Cunillé se salta prácticamente toda la primera parte de la novela, pasando por alto el retrato colectivo de un grupo de amigos *progres* de finales de los ochenta. Juan Diego, en tanto que narrador, focaliza en la figura del célebre pianista Luis Doria —un «español universal», «propietario de una gloria y una ancianidad igualmente desafiantes, que ha estado en la platea del gran espectáculo de la vanguardia, desde los años treinta hasta hoy» (Vázquez Montalbán, 1991: 52)—, que se halla sentado a una mesa del Casbah, y lo contrasta con el pianista malgrado que toca en el escenario para acompañar el espectáculo de travestis —«el viejo

⁶⁰ *El pianista* es una obra inédita. Para estudiar el texto y ponerlo en relación con la puesta en escena, hemos acudido al manuscrito que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar. Por ello, las citas del texto dramático no llevarán referencia de año ni de página, aunque sí indicaremos dónde se halla el fragmento citado en la novela de Vázquez Montalbán.

pianista que salía desde los bastidores de la derecha y se iba hacia el piano sin molestarse en contestar a los aplausos sobrantes» (Vázquez Montalbán, 1991: 54)—. Este pianista, de quien no se dice aún el nombre pero que lleva grabado en el rostro «el desprecio más radical hacia las emociones, un desprecio de Buster Keaton con la propia esquila de defunción en el bolsillo», marca la entrada musical que persiste como un fondo de breve recitado de introducción de la gran *supervedette* Bibi Andersen. Después el pianista célebre, Luis Doria se acerca al pianista del Casbah y lo felicita: «Bravo, Alberto. Excelentes los silencios» (Vázquez Montalbán, 1991: 92); no se especifica aquí la pieza a que se refiere, aunque sí en la novela: se trata de *Música callada* de Frederic Mompou. El pianista del Casbah le niega el saludo a Doria y mantiene los ojos cerrados hasta que este se aleja, señalado e interpelado por admiradores. Así, la presentación de los dos pianistas es referida ya en la primera parte del espectáculo, mientras que en la novela está mucho más postergada. La dramaturgia de Cunillé espiga de aquí y de allá, recurriendo a elipsis y leves variaciones del texto original de Vázquez Montalbán.

Juan Diego prosigue su narración: cuando cierra el local, el pianista humilde sale a la Rambla, tuerce por la calle Hospital y después por la calle de la Botella hasta llegar a su piso, que echa un «aliento a lentas putrefacciones». Su cotidianidad parece sórdida y deslucida, hundida en la miseria y la fealdad. El viejo pianista fracasado limpia el enorme cuerpo inmóvil de su mujer, Teresa, postrada en la cama, y lo enfunda con esfuerzo en un camisón (Vázquez Montalbán, 1991: 99-100). La voz del narrador lo hace salir de la habitación pasadas las cinco de la mañana y nos muestra otra estancia de la casa cuyas paredes ostentan recortes amarillos de periódicos sobre Luis Doria: premios, actuaciones, críticas. El pianista se entrega a un duermevela sentado en una butaca, no sin antes pronunciar: «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*» (Vázquez Montalbán, 1991: 102).

Juan Diego permanece sentado todo el rato, y solo mueve las manos delicadamente, sin aspavientos ni excesos actorales. Dosifica los silencios y crea expectación con sus pausas. Su declamación es como la de un rapsoda que busca los ritmos, la respiración del texto; así, cuando describe el local y el frustrado reencuentro de los pianistas, o la cotidianidad sórdida y deslucida de Rosell en su piso de la calle Botella. Tras los cerca de veinte minutos de monólogo inicial, se oscurece la zona del actor —sentado en la penumbra, inmóvil y sobrecogido— y se ilumina el espacio del piano, al que Jordi Masó interpreta los tres *Preludis a l'amic absent* (1935) —lento,

agitado y serenamente—, de Ricard de Lamote Grignon. Esta pieza está dedicada a Ventura Gassol, que fue Conseller de Cultura de la Generalitat durante la República y tuvo que exiliarse. En un documento secundario, elaborado *ad hoc* para explicar el contexto y relevancia de las piezas seleccionadas en este espectáculo, el pianista Jordi Masó (2005: en línea) señalaba que, para componer esta obra oscura y pesimista, Lamote Grignon partió de un reto insólito: utilizar en cada preludio solo siete notas de las doce posibles.

El monólogo que enfila Juan Diego, tras la pieza de Lamote Grignon, adopta la primera persona y asume la voz del malogrado pianista Alberto Rosell: «Yo era de las milicias del POUM y me lié a tiros en mayo de mil novecientos treinta y siete [...]. Me metieron en la Modelo, los míos [...]. Y allí me tiré casi un año. En la Modelo. Yo. Dentro de la España roja». Este fragmento está extraído de la segunda parte de la novela de Vázquez Montalbán (1991: 132), en que Rosell, excarcelado, debe vivir como realquilado en la calle Botella de Barcelona. Relata asimismo Juan Diego, en la piel de Rosell, que tras salir de la Modelo volvió al frente pero quedó marcado por su ficha de *troSCO*. A finales del año 1938, cuando los nacionales estaban a punto de entrar en la ciudad, no tuvo tiempo de cruzar los Pirineos y lo detuvo una patrulla. Cumplió una pena de seis años en total.

Juan Diego tiene un aire derrotado, como de muerto en vida, mientras enuncia este breve parlamento, que va seguido de la pieza musical *Tocs de festa* (1927), con la que su autor, Josep Maria Ruera, quería homenajear a Ígor Stravinski al tiempo que dignificaba la sardana desde un punto de vista musical. La pieza tiene una fuerza exultante y presenta gran cantidad de sorpresas armónicas (Masó, 2005: en línea).

Tras la interpretación de Jordi Masó al piano, Juan Diego emerge nuevamente de la penumbra y coge el libro para leer, con cierta voz gangosa que satiriza las pocas luces del cuerpo policial, un atestado de la Guardia Civil en época franquista: «Habida cuenta de que en el piso en aquel momento había ocho personas, les conminamos a que redujeran el grupo si querían seguir escuchando música y en nuestra presencia se ausentaron cuatro, con lo que la situación quedó normalizada en el antecitado primer piso del número uno de la calle de la Botella». Este breve fragmento que Cunillé toma de Vázquez Montalbán (1991: 178-179) es el que sigue a uno de los episodios más coloridos y alegres de la novela, cuando Rosell, recién salido de la prisión, consigue, con la ayuda de sus nuevos vecinos de la calle Botella, localizar un piso con piano en

la plaza del Padró; la Guardia Civil comparecerá para disolver al grupo de espontáneos que bailan el charlestón interpretado por Rosell al piano.

Tras la lectura del atestado, Jordi Masó interpreta otra pieza al piano, *El carrer, el guitarrista i el vell cavall*, que abre la *suite Suburbis* (1917), una de las primeras composiciones de Frederic Mompou, que ya muestra algunas de las características del arte de Mompou: refinamiento armónico, voluptuosidad sonora, ingenuidad y una cierta melancolía. Después Juan Diego lee en voz alta una crítica musical sobre una actuación de Luis Doria en Chicago: «Doria ha puesto su joven prestigio internacional al servicio de la verdad de España en unos momentos en que la conjura internacional pone en cuarentena a un pueblo sin otro pecado que haber estrangulado al comunismo internacional con sus propias manos» (Vázquez Montalbán, 1991: 134). En unas declaraciones hechas a la prensa, Doria afirma supeditar su música a las reglas sociales que le exige el público, al que solo puede despreciar cuando le consiente lo mediocre o lo falso: «Ahorcar con mis manos al público tolerante y con esas mismas manos construir un pedestal para el público que me señala los límites de la verdad artística» (Vázquez Montalbán, 1991: 181). Rosell, al leer cómo Doria exhibía en público ideas tan diferentes a las que siempre había profesado, no puede por menos de exclamar: «Será hijo de puta...». La lectura del fragmento la hallamos también en la novela de Vázquez Montalbán, contrapunteada asimismo por el insulto de Rosell, pero aún más contrastada por el recuerdo de unas palabras que pronunció Doria en París y con las que mostraba todo su desprecio hacia el público burgués: «El público debe ser violado. Debe levantarse del asiento aterrorizado, con un presentimiento de violación [...]. El artista del futuro solo podrá llamarse propiamente artista cuando expulse a los filisteos de los templos y mercados del arte que se ha construido la burguesía» (Vázquez Montalbán, 1991: 182). En la dramaturgia de Cunillé esta crítica está descontextualizada, pero en la novela corresponde a un recorte de periódico que se encuentra en la casa de la plaza del Padró donde Rosell tocará el piano después de muchos años sin hacerlo, y que resultará ser la casa de Teresa, la mujer que tanto él como Doria habían amado en París.

La cuarta pieza musical, más alegre y festiva, que interpreta Jordi Masó al piano es la *Polka de l'equilibrista* (1920), de la *suite Parc d'atraccions* (1920-1924), de Manuel Blancafort. Señala Masó (2005: en línea) que esta obra, muy cercana a Stravinski y a Milhaud, significó el lanzamiento internacional de Blancafort cuando entró a formar parte del repertorio del pianista leridano Ricard Viñes. El siguiente

fragmento que verbaliza Juan Diego es una notación técnica, dictada seguramente por un estricto profesor de piano, sobre la necesidad de tocar cincuenta veces, como ejercicio fundamental para la mano derecha, el *scherzo en si bemol menor* número dos, de Chopin, una de las obras fundamentales del repertorio pianístico. El fragmento está sacado de la conversación que mantiene Rosell con sus recientes amigos de las azoteas, cuando explica que es pianista pero que hace mucho que no se ejercita (Vázquez Montalbán, 1991: 129).

Después Juan Diego describe, ahora desde la función narrativa en tercera persona que lo torna narrador omnisciente, cómo Rosell trata de recordar los casi siete años de su vida perdidos en la cárcel, mientras los demás habían seguido en la calle otro aprendizaje de vida, otra acumulación de memoria; constata que no sabe quién es Xavier Cugat, pero en cambio recuerda quiénes son Franco y Stravinski. Este fragmento aparece al final de la segunda parte de la novela, después que los guardias civiles disuelven a la multitud que bailaba al son que les tocaba Rosell (Vázquez Montalbán, 1991: 180). En la novela, es el momento previo a la lectura del recorte de periódico al que nos hemos referido.

Sigue otra interpretación a cargo de Masó: *Música callada*, número 10, de Frederic Mompou. *Música callada* (1959-1967) —veintiocho imágenes pianísticas reunidas en cuatro cuadernos— es, en opinión de Xavier Montsalvatge (1988: 234), «el mejor exponente de producción austera, restricta, epilodal con la que Mompou llegó a definirse más explícitamente, más desnudamente». Tras la música, siguen unos fragmentos de la novela en que el actor asume alternativamente la voz y personalidad de diversos personajes: Doria, el triunfador, que saborea los inicios del éxito y se siente presuntuosamente imbatible —«Yo me promociono a mí mismo con toda la rapidez posible, y cuando esté en la cumbre os reclamaré. Me da vergüenza presentaros ahora» (Vázquez Montalbán, 1991: 193)—; Rosell, en una carta al maestro Gerhard donde declara querer controlar su carrera y no dar pasos en falso (Vázquez Montalbán, 1991: 224-225): «Esta gente de aquí es más escéptica. Tal vez porque son ciudadanos de la capital del mundo y yo, aunque venga de Barcelona, soy un provinciano» (Vázquez Montalbán, 1991: 225); y Robert Gerhard, quien le aconseja a Rosell —por vía epistolar— que mantenga las distancias con Doria en París y hace comentarios elogiosos acerca de sus proyectos, en especial el *ballet* sobre la pieza corta de García Lorca *Homenaje a Buster Keaton* (Vázquez Montalbán, 1991: 194-195). Los personajes expresan asimismo sus opiniones acerca de la música española

del momento —por ejemplo, establecen las principales diferencias que existen entre Falla y Mompou— y se hacen eco de las tendencias musicales europeas e internacionales.

Juan Diego debe cambiar de personaje en cuestión de segundos; así, pasa del tono grandilocuente y afectado de Doria —«De España hay que irse y volver como un triunfador. Es un país de cañes miserables, envidiosos, ignorantes y malolientes. Pero esta ciudad es dura, sobre todo con los débiles y los mirones, y solo se rinde cuando le entregas algo, entonces te nombra en seguida hijo predilecto» (Vázquez Montalbán, 1991: 208)— al tono pausado y reflexivo de Rosell —por ejemplo, cuando le escribe a Gerhard para decirle que todo lo advertido por el maestro se había cumplido, y que necesita desmarcarse de Doria—. A continuación Jordi Masó interpreta *Soirées de Barcelona, Suite: 2. Sostenuto molto energico e pesante*, de Robert Gerhard. Señala el propio Masó (2005: en línea) que en este *ballet* inacabado, basado en textos de Ventura Gassol sobre la fiesta de San Juan, es patente la influencia de Stravinski. El *ballet* nunca llegó a estrenarse pero el compositor creó una *suite* orquestal y una para piano, en cuatro movimientos. La música mezcla ritmos populares con un tratamiento armónico colorista, disonante y a ratos descarnado.

Después, cuando el piano calla, Juan Diego asume la voz de Doria para renegar de la guerra y del patriotismo; para él lo único que tiene sentido es la música y el ascenso social. Lo rebate Rosell —también encarnado por Juan Diego—, que pone la ideología por delante del arte. Para sintetizar la respuesta de Doria, quien vaticina a Rosell que si vuelve a España estará perdido y artísticamente muerto, Cunillé espiga cuatro fragmentos del final de la obra. Así, «Yo no soy como tú y, por descontado, tú no eres como yo. Nunca serás como yo. Y si te vuelves ahora a España y te dejas atrapar por esa becerrada de cafres, nunca serás nada» (Vázquez Montalbán, 1991: 276); o: «Pensaba que tenías la cabeza llena de música, buena o mala, pero música, y veo que la tienes llena de himnos y de imágenes rotas de revoluciones románticas. Nunca llegarás a nada. París es tu última oportunidad» (Vázquez Montalbán, 1991: 279). Doria tiene claro que él es músico y no guerrero; frente a los que él considera mezquinos esclavos de sus pasiones más bajas, proclama ser un cadáver exquisito: «¡Soy un cadáver exquisito, el cadáver de la razón, y vosotros sois mezquinos esclavos de las emociones más baratas! *Le cadavre exquis boira le vin nouveau!* No lo olvidéis, Albert» (Vázquez Montalbán, 1991: 289).

Cuando se oscurece la zona del actor, se ilumina el espacio del pianista y suena en directo *Pour pénétrer les âmes*, perteneciente a la *suite Charmes* (1920-21), la primera aproximación de Frederic Mompou al misticismo. Cierra el espectáculo la lectura de una carta en que Rosell informa a su maestro, el célebre Robert Gerhard, de que va a marchar hacia el frente integrado en las milicias del POUM; ello corresponde al final de la novela —«Mis manos por fin, tal vez, servirán para algo. En cuanto a la música, he copiado pacientemente mis cuadernos para llevarme al frente una copia sobre la que trabajar» (Vázquez Montalbán, 1991: 283)—, justo después de que Rosell cruce la frontera y vuelva a España para enfrentarse a su destino. Esta carta dispuesta al final resulta enormemente trágica, porque ya sabemos que la música se acabará para Rosell con la Guerra Civil, que malvivirá en la posguerra y acabará de pianista en un tugurio en la Barcelona preolímpica.

Juan Diego, con dicción clara y gesto pertinente, sentado en la butaca, hace las veces de narrador pero también encarna alternativamente a Doria y a Rosell: enfatiza el talante arribista y triunfador del primero, que declara promocionarse a sí mismo con toda la rapidez posible, y la integridad moral e ideológica del segundo. En su interpretación se impone progresivamente el desdoblamiento —pasa del gesto derrotado de Rosell al tono engolado e histriónico de Doria—, cuyas distintas actitudes en tiempos de la Guerra Civil se traducirán en decisiones que marcarán irremisiblemente sus existencias. Además del contraste a nivel interpretativo entre dos actitudes vitales tan opuestas, también crea ritmo la alternancia entre la recitación y la lectura —el actor acude a un libro del que finge leer siempre que alude a fuentes escritas: el atestado, el recorte de periódico, las cartas, etc. La interpretación de Jordi Masó al piano ofrece la dimensión musical del relato, a partir de siete piezas que tienen la virtud de evocar y convocar el pasado, así como los sentimientos de los personajes.

No está de más acudir a la versión cinematográfica que realizó Mario Gas (1998) a partir de la novela de Vázquez Montalbán para ver cómo se trasladaron a la pantalla algunos episodios de la novela. Si la novela se articulaba en torno a tres momentos claves de la vida de Albert Rosell y de la historia reciente de España —la Barcelona preolímpica del desencanto, la sepultada bajo la derrota de la inmediata posguerra y la expectante de ilusiones trasladada al escenario de un París de antes del estallido de la Guerra Civil— en orden cronológico inverso, de más reciente a más lejano, la película de Gas focaliza sobre todo en dos momentos, el del París bohemio, en la primera parte

de la película, y el de la inmediata posguerra, abordado en la segunda parte del film; las dos épocas representadas surgen a la manera de *flash-back* a raíz del encuentro, ya en la vejez, entre Rosell y Doria. La película pone especial énfasis en el contraste — bastante explotado en la novela de Vázquez Montalbán— que se da, en tiempos de posguerra, entre dos espacios simbólicos opuestos, el de la calle y el de los terrados de Barcelona; en cambio, la dramaturgia de Cunillé no se hace eco de esta dualidad espacial, sino que elude completamente la aventura de los perdedores de la guerra por las azoteas de la ciudad.

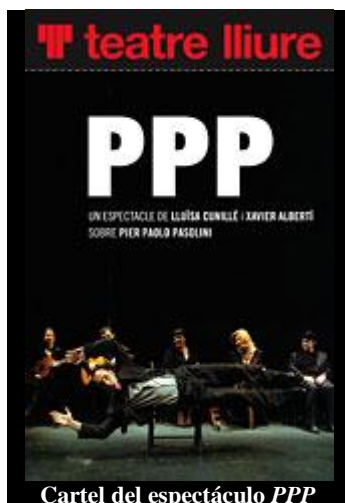


Cartel de la película *El pianista*, dirigida por Mario Gas. A la derecha, un fotograma de la misma, en que Jordi Mollà aparece caracterizado como Luis Doria

Cunillé quiso mantenerse fiel a la voz y flujo narrativos de *El pianista* original, si bien cribó ostensiblemente la novela: refundió sus cerca de 300 páginas en un texto que en escena ocupa algo menos de 40 minutos, de los 72 que dura el espectáculo. Los fragmentos espigados de la novela refieren el reencuentro de los dos pianistas, ya ancianos, en el contexto de la Barcelona preolímpica, y, sobre todo, varios episodios de su pasado: así, la experiencia de Rosell en las milicias del POUM y su encarcelamiento, un atestado de la Guardia Civil española en tiempos del franquismo, críticas encomiásticas de actuaciones de Doria, notaciones técnicas sobre la necesidad de tocar cincuenta veces, como ejercicio para la mano derecha, el *scherzo en si bemol menor* de Chopin; cartas, reflexiones, recuerdos. Por otra parte, hemos ido señalando ya las piezas musicales escogidas para este espectáculo, que tienen la virtud de evocar la esencia de la historia por pertenecer a compositores cuya carrera se vio afectada por la Guerra Civil. La primera pieza interpretada al piano es *Preludis a l'amic absent*, obra oscura y pesimista con referencias a Debussy y a Scriabin; su autor, Ricard Lamote de Grignon, fue encarcelado cuando las tropas franquistas ocuparon Barcelona

y, tras cuarenta días de prisión, fue apartado de los cargos públicos y vio cómo se prohibían todas sus obras. La narración que concierne a los tiempos de la posguerra está contrapunteada con las piezas de *El carrer, el guitarrista i el vell cavall*, de Frederic Mompou —que vivió veinte años en París y volvió a Barcelona en 1941 huyendo de la segunda Guerra Mundial—; la *Polka de l'equilibrista*, de Manuel Blancafort —a quien la crisis bélica afectó a nivel económico hasta el punto de tener casi que abandonar la música para dedicarse a todo tipo de trabajos—, y la sardana para piano *Tocs de festa*, de Josep Maria Ruera —cuya mujer murió en los bombardeos de Granollers en mayo de 1938—. El tramo final del monólogo, correspondiente a la parte de la novela que evoca las aventuras estéticas de los jóvenes pianistas en París, tendrá como banda sonora la *Música callada* de Mompou; la pieza número 2 de la *suite Soirées de Barcelona*, de Robert Gerhard, ya exiliado en Inglaterra, y *Pour pénétrer les âmes*, nuevamente de Mompou⁶¹. El espectáculo de Albertí y Cunillé ofrece una reflexión en torno al compromiso político del artista, al tiempo que recupera y rinde homenaje a una generación de músicos que sufrió el silencio de la Guerra Civil. Ello le confiere unidad al espectáculo y enfatiza en aquellos talentos pianísticos malogrados o relegados por las circunstancias políticas.

6.2.2.5. *PPP*, cabaret literario en torno a Pasolini



PPP, espectáculo con estructura de *cabaret*, de respiración fundamentalmente política, sobre la vida y obra de Pier Paolo Pasolini, fue estrenado en el Teatre Lliure de Barcelona el 15 de diciembre de 2005 y estuvo en cartel hasta el 15 de enero de 2006. Albertí y Cunillé optaron por centrarse en *Scritti Corsari* (1975) y *Lettere Luterane* (1976), obras escritas por Pasolini en sus últimos años de vida. En ellas, el cineasta, con un discurso radical, había atacado duramente a la sociedad italiana moderna, al punto de presentar a la burguesía como una suerte de enfermedad

⁶¹ Señala Manuel Valls (1960: 133-134) que fue la generación de 1920 —Mompou, Gerhard, Toldrà, Blancafort— la que por primera vez articuló un sistema musical de perfil y características reconociblemente catalanes. La revuelta de 1936 rompe con la normal evolución de la música catalana y habrá que ir a los años 1940-1945 para hallar indicios de las novedades y aportaciones personales de las generaciones de antes de la Guerra Civil.

contagiosa, y al proletariado como una masa igualmente vencida y enajenada por el totalitarismo consumista.

Albertí declaró en rueda de prensa haber pensado, en un principio, basar el espectáculo en la película *Teorema* (1968), aunque al final optó por centrarse en estos *Scritti Corsari* y *Lettere Luterane*, fechadas en el año que Pasolini señala como cisma generacional, por la victoria del totalitarismo consumista sobre las culturas burguesa y proletaria. Así pues, subyace a esta elección la voluntad de plasmar en escena un discurso ideológico, radical e incómodo; de efectuar, desde la izquierda, una crítica a la modernidad y a las insuficiencias de la razón progresista; de mostrar, en suma, al espectador «los elementos ideológicos más relevantes de Pasolini desde una mirada actual y acercar su respiración a nuestro tiempo» (citado por Güell, 2005: en línea). Albertí declaró también en rueda de prensa que no pretendía hacer ni una hagiografía ni un retrato historicista, sino una mirada poética a ritmo de *cabaret* literario (citado por Monedero, 2005: 44). En este mosaico de actitudes y visiones del artista se ha hecho prevalecer su obra literaria por encima de su vida, aunque ocupan asimismo un lugar importante el retrato de su homosexualidad y la alusión a las oscuras circunstancias de su muerte. El cincuenta por ciento del texto es de nueva creación, a cargo de Cunillé, mientras que el otro cincuenta por ciento está sacado de diferentes pasajes de la obra de Pasolini.

La escenografía de Lluç Castells es sencilla pero sugerente: al fondo hay un muro enorme, gris y cuarteado, y el suelo escénico está delimitado en forma de rectángulo por una línea blanca que evoca aquella portería en un descampado de los suburbios de Ostia donde Pasolini fue asesinado por el joven Roberto Pelosi. Fuera de este espacio enmarcado, junto a uno de los ángulos, casi rozando el público, hay un tronco de árbol como el que se hallaba cerca de la portería que vio la agonía del cineasta. Los actores y actrices, vestidos de negro, entran con una silla plegable en una mano y una guitarra española en la otra. Van abriendo con cierto estruendo las sillas y sentándose en ellas. Están cinco de los seis intérpretes: Sílvia Ricart, Jordi Collet —con una máscara veneciana—, Montse Esteve, Lina Lambert y Xavier Pujolràs. Antes del inicio de la función, el actor Tonet Escámez circula completamente desnudo por el vestíbulo del Teatre Lliure y se sienta entre el público, a la manera de un provocador pero al mismo tiempo cándido *ragazzo della vita*, un conmovedor Gennariello que le cantará a su propio miembro. Su desnudez íntegra es un tributo a la sexualidad libre y salvaje que

exaltó Pasolini en su Trilogía de la Vida, conformada por las películas *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974).

El actor Oriol Genís, en traje y corbata, con gafas y porte intelectual, sale de detrás del muro y se sitúa en primer término del escenario para declamar en tono pausado y seguro un pequeño tratado pedagógico incluido en las *Cartas Luteranas*, la famosa carta a Gennariello, *ragazzo* napolitano de los suburbios de Roma que encarna al amante y discípulo ideal de Pasolini y que es interpretado por Tonet Escámez desde la platea. Genís-Pasolini declara sentir un afecto natural por los napolitanos, en los que detecta una autenticidad y una verdad poco usuales en esos tiempos. Gennariello, como destinatario ideal del tratado, debería ser, además de napolitano, guapo, si bien Pasolini —añadirá después—se conformaría con que el muchacho fuera inteligente y de talante afectuoso, dotado de unos ojos risueños. El escrito sirve de presentación al personaje Pasolini: «Lo que has sabido de mí a través de la gente se resume eufemísticamente en pocas palabras: un escritor y director [...], un comunista poco ortodoxo y que gana mucho dinero con el cine» (Pasolini, 1997: 22). Su voluntad —dice— es empujar al joven Gennariello, en todas las enseñanzas que le va a transmitir, hacia todas las desacralizaciones posibles, sin respeto por ningún sentimiento preestablecido: «el fondo de mi enseñanza consistirá en convencerte de que no le tengas miedo a lo sagrado y a los sentimientos, de los cuales el laicismo consumista ha privado a los hombres transformándolos en rudos y estúpidos autómatas adoradores de fetiches» (Pasolini, 1997: 24). El sexo será un punto importante en su educación, aunque se trate del sexo de los tolerados —«la tolerància és finalment una forma més refinada de condemna» (Cunillé, 2005b, inédita)⁶²— obligados a vivir en un gueto mental. Gennariello, por sus raras virtudes, constituye una sana excepción dentro de la juventud actual, que es descrita por Pasolini en términos muy poco halagüeños en un extracto del capítulo introductorio de sus *Cartas luteranas*: «Los hijos que nos rodean, en especial los más jóvenes, los adolescentes, son casi todos unos monstruos [...]. Son máscaras de algún rito iniciático bárbaro, miserablemente bárbaro. O bien máscaras de una integración diligente e inconsciente, que no suscita la menor piedad» (Pasolini, 1997: 13). Esta degradación de la juventud, a la que acusa de ser casi afásica y de no

⁶² La dramaturgia de *PPP* es enteramente en catalán y está inédita. Toda vez que citemos en catalán, no incluiremos mención de año ni página, debido al carácter inédito del texto, que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar. Las citas que incluimos en castellano proceden de fuentes pasolinianas en traducción española, y las referenciamos bibliográficamente.

saber reír, será achacada más adelante, aunque aquí ya se insinúa, a la educación escolar y a la televisión. Y es que el hecho de que se hayan unido la historia de la burguesía y la del proletariado bajo el signo de la sociedad de consumo ha producido, en opinión de Pasolini, una mutación antropológica de la sociedad italiana en clave totalitarista⁶³. Esta primera escena con Genís y Escámez es ya toda una declaración de intenciones que asume funciones prologales.

Sirven de banda sonora a este parlamento de Genís el virtuoso silbido de Lambert, que lleva la melodía de *O sole mio*; el rasgueo de Collet a modo de acompañamiento con una mínima ornamentación; la voz de Esteve, que llena los silencios de la melodía silbada, e incluso un efecto aspirado que produce Pujolràs con la boca. Genís-Pasolini explica su tratadillo pedagógico dirigiéndose directamente a su interlocutor, Escámez-Gennariello, que, sentado desnudo entre el público, lo mira sonriente y descarado. El *ragazzo di vita*, tras la lección magistral de su mentor, se dirige a su miembro viril y le canta un *O sole mio* —«Che bella cosa na iurnata e sole...»— cómico y desafinado.

Montse Esteve se quita el abrigo y se queda con un vestido negro ajustado y con transparencias; avanza unos pasos hacia la parte frontal del escenario, hacia donde repta desde su silla Pujolràs para besarle los zapatos, que ella se quita y deja en primer plano; descalza, se pierde por detrás del decorado que simula un muro y reaparece arriba, con los codos y antebrazos apoyados en el borde. Esteve encarna a Mamma Roma, personificación de los barrios bajos de Roma, y la situación, apuntada a grandes rasgos por las réplicas de los demás actores —un «¡Vivan los novios!» y unas palabras del padre de la novia que se enorgullece de su condición de campesino—, evoca una boda sin duda inspirada en la primera escena de la película *Mamma Roma* (Pasolini, 1963: 11-16)⁶⁴. Desde su balcón imaginario, entona el *Lamento per la morte di Pasolini*, con letra y música de Giovanna Marini: «Mezza notte m'ho da confessare cerco il perdono da la madre mia e questo e un dovere che ho da fare». Escrita en diciembre de 1975, la canción toma como punto de partida un canto religioso extralitúrgico, *L'orazione di San Donato*, y se refiere a la trágica muerte de Pasolini, asesinado la noche entre el 1 y el 2 de noviembre de 1975.

⁶³ Terenci Moix, que conoció a Pasolini en Roma, apunta que el cineasta llegó a la conclusión del engaño que el término *popular* lleva implícito cuando se aplica a las sociedades modernas «La experiencia del neorrealismo italiano [...] demostró cómo podían llevarse hasta la saturación unas formas de lo popular que, en la práctica, se vieron agotadas por la irrupción del neocapitalismo» (Moix, 1991: 92-93).

⁶⁴ Citamos del guión de la película *Mamma Roma* (Pasolini, 1963).

Después, evocando otra célebre escena de la película (Pasolini, 1963: 25-28), Mamma Roma llama a su hijo Ettore —rol que asume Tonet Escámez, todavía en la platea y siempre desnudo— para que baile un tango con ella. La madre le pregunta si sabe bailar y él responde que un poquito. Entonces el chico repta hacia el escenario, revolcándose con sensualidad y exhibiendo su cuerpo de efebo. Ella tararea una canción que cantaba el padre del chico y le recrimina medio en broma que vaya con mujeres. Escámez-Ettore, en pie, se calza los tacones de la madre, que estaban en mitad del escenario. Pujolràs repta por el suelo y le arrebató los zapatos al chico, que se derrumba. Entonces suena, sorprendentemente, la canción *Violín Gitano* —incluida en el álbum «El pequeño ruiseñor» (1956), de Joselito, estrella infantil de la canción española en los años 50 y 60—, y Esteve-Mamma Roma baja, se marca unos pasos de baile y luego se sienta, mientras Escámez-Ettore vuelve a su butaca de la primera fila. Pujolràs, a ras de suelo, calza con unción reverencial los zapatos a la matrona.

De pie, apoyado en el tronco del árbol y con las manos en los bolsillos, Jordi Collet, ya sin máscara veneciana, evoca el primer encuentro sexual entre los dos *ragazzi di vita* Erminio y Carlo, extractado del apunte 55, «El gran prado de la vía Casilina», de la novela fragmentaria e inacabada *Petróleo* (Pasolini, 1993: 209-238). Reflexivo, su relato se remansa o se detiene en breves pausas, como si en su imaginación reverberaran las imágenes del encuentro sexual referido; como si el deseo lograra casi —pero no del todo— vencer su voluntad de narrador sobrio y objetivo. Collet-Pasolini describe con profusión de detalles cómo los dos muchachos se acercan, se tantean, se acarician; cómo Carlo le hace una felación a Erminio —«La seva feina havia de ser eficaç i sense sentimentalismes [...] A l'olor del semen contingut a dins s'hi barrejava una olor de sexe, càlida, intensa, gairebé perfumada, que s'accentuava als testicles, forts i tibats dins la pell peluda» (Cunillé, 2005b, inédita)— y cómo, después, Erminio tiende a Carlo sobre la hierba y lo monta. Carlo ha pactado sexo con catorce chicos, de los cuales el viril y seguro Erminio es el sexto, aunque en la dramaturgia de Cunillé no se explicita este contexto, sino que se reproduce el encuentro carnal, minuciosamente, con Erminio. Cunillé espiga frases de aquí y de allá restituyendo en una extensión más breve la narración y el sentido esencial del escarceo entre Carlo y Erminio. Al final del parlamento, cuando cuenta que uno de los chicos se limpia de esperma, el actor saca las manos de los bolsillos, se las frota y luego las pone contra el árbol, como si se las secara. Tras apoyar unos instantes la cabeza sobre el tronco del árbol, turbado por la potencia de lo que acaba de referir, Collet-Pasolini

va a sentarse y, de nuevo con la guitarra entre las manos, deja ir la frase final de su relato, «Te n'envio un altre» (Cunillé, 2005b, inédita), que deja entrever el carácter comercial del intercambio.

A continuació, Jordi Collet toca la guitarra y Oriol Genís se levanta de su silla, en el extremo derecho, para interpretar una versió catalana de la canció *Fais-moi mal, Johnny*, de Boris Vian —versió que el mismo Oriol Genís interpretava ya en el espectáculo *Boris Vian, constructor d'imperis*, dirigido en 2003 por Xavier Albertí—, aunque aquí el interpelado será Gennariello.

Fais-moi mal, Johnny (Boris Vian)	Fes-me mal, Gennariello (Albertí y Cunillé)
<p>Il s'est levé à mon approche Debout, il était bien plus petit Je me suis dit c'est dans la poche Ce mignon-là, c'est pour mon lit Il m'arrivait jusqu'à lépaule Mais il était râblé comme tout Il m'a suivie jusqu'à ma piaule Et j'ai crié vas-y mon loup</p> <p>Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Envoie-moi au ciel... zoum! Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Moi j'aime l'amour qui fait boum!</p> <p>Il n'avait plus que ses chaussettes Des belle jaunes avec des raies bleues Il m'a regardé d'un oeil bête Il comprenait rien, le malheureux Et il m'a dit l'air désolé Je ne ferais pas de mal à une mouche Il m'énervait! Je l'ai giflé Et j'ai grincé d'un air farouche</p> <p>Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Je ne suis pas une mouche... zoum! Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Moi j'aime l'amour qui fait boum!</p> <p>Voyant qu'il ne s'excitait guère Je l'ai insulté sauvagement J'y ai donné tous les noms de la terre Et encore d'autres bien moins courants Ça l'a réveillé aussi sec Et il m'a dit arrête ton charre Tu me prends vraiment pour un pauvre mec Je vais t'en refiler, de la série noire</p> <p>Tu me fais mal, Johnny, Johnny, Johnny Pas avec des pieds... zing! Tu me fais mal, Johnny, Johnny, Johnny J'aime pas l'amour qui fait bing!</p> <p>Il a remis sa petite chemise Son petit complet, ses petits souliers Il est descendu l'escalier En me laissant une épaule démise Pour des voyous de cette espèce C'est bien la peine de faire des frais Maintenant, j'ai des bleus plein les fesses Et plus jamais je ne dirai</p> <p>Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Envoie-moi au ciel... zoum! Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny Moi j'aime l'amour qui fait boum!</p>	<p>Es va aixecar quan m'hi acostava : Dempeus, se'l veia més petit. El tinc al sac, vaig dir-me amb joia ; Aquest minyó és pel meu llit. Li treia tot un cap d'alçada, Però cepat, ho era un bon tros. Em va seguir fins a la cambra, I vaig cridar: va, som-hi, doncs!</p> <p>Fes-me mal, Genna, Genna, Gennariello, Envia'm al cel! Zuum! Fes-me mal, Genna, Genna, Gennariello, Jo vull l'amor que fa Bum!</p> <p>Cor: Apa, fes-li mal, apa fes-li mal, Apa, fes-li mal, apa fes-li mal.</p> <p>Tot nu i amb uns mitjons a ratlles De color groc sobre fons gris, Em va mirar, encongit d'espatlles, Res no entenia, l'infeliç. I em va dir amb un to desolat: «No puc fer mal ni a una mosca» Això em va encendre: el vaig pegar Mentre li deia, amb la veu fosca:</p> <p>Fes-me mal, Genna, Genna, Gennariello, No sóc una mosca! Zuum! Fes-me mal, Genna, Genna, Gennariello, Jo vull l'amor que fa Bum!</p> <p>Cor: Ai, que li fa mal! Ai, que li fa mal! Ai, que li fa mal! Ai, que li fa mal!</p> <p>Veient que gens no s'excitava, Vaig insultar-lo cruelment Amb els pitjors noms de la Terra, I amb tot un sac de penjaments. Allò va despertar-lo en sec, I em va dir: "Prou, atura el carro! Per qui m'has pres? Per un marrec? Sé repartir, si és que vols marro!"</p> <p>Em fas mal, Genna, Genna, Gennariello! No! Amb els peus no! Zing!</p>

Oriol Genís está exultante en esta desmandada interpretación en que se va despojando de la chaqueta, la corbata y la camisa sucesivamente, cayendo sobre sus rodillas y arrastrándose por momentos. Escámez-Gennariello abandona de nuevo la platea para interactuar con Genís con



Tonet Escámez y Oriol Genís en primer término.
Foto: Ros Ribas

cierta encantadora pasividad y una sonrisa aturdida. Genís prodiga varios movimientos pélvicos ante un Gennariello desnudo y arrodillado. Los demás intérpretes rubrican con frases de aliento la interacción de los dos amantes, y hacen efectos de sonido con la guitarra y la voz. Al final del número musical, Gennariello volverá a su lugar entre el público, y Genís se le aproximará una última vez para plantarle un beso en la frente.

Sigue al número musical una escena en que la actriz Sílvia Ricart, vestida de un modo muy recatado, a la manera de una monja, se levanta hacia el primer término para proponer la beatificación y canonización de Pasolini: «Sa santedat, eminències: Els aquí presents demanem humilment però alhora fermament que s'obri amb caràcter d'urgència el procés de beatificació i canonització del poeta, novel·lista i cineasta Pier Paolo Pasolini en el 30è aniversari de la seva mort» (Cunillé, 2005b, inédita). Su gesto es el de una beata extasiada, con los brazos abiertos, los ojos desorbitados y un tono insoslayable de predicadora. Aporta un lápiz de memoria donde —dice— se reúnen las virtudes cardinales y teologales del cineasta. Para demostrar su fe alude a la filmación de *Il vangelo secondo Mateo*, y alega, además, que hubo milagros hechos en vida: así, el haber realizado veintiuna producciones cinematográficas en catorce años, sin concesiones a la comercialidad; o el haber asegurado la supervivencia, por lo menos literaria, de la lengua friulana, gracias a sus poemas, en contra de la uniformización de la lengua en Italia. Este fragmento parece una invención de la dramaturga, pero sobre la base de algunas opiniones vertidas a propósito de la Iglesia por Pasolini en sus *Escritos corsarios*, en concreto en un escrito fechado en marzo de 1974, titulado «Vacío de caridad, vacío de cultura: un lenguaje sin orígenes» (Pasolini, 1978: 40-44) y redactado como prefacio a una colección de Sentencias de la Sacra Rota recogidas por Francisco Perego. En él dice, entre muchas otras cosas, lo siguiente:

En lo que a mí se refiere puedo decir que estas sentencias de la Sacra Rota me han escandalizado [...]. Me han escandalizado por dos razones [...]. Primero: la ausencia de toda forma de Caridad [...]. Constituye una ofensa brutal a la dignidad humana que no es tenida para nada en consideración [...]. La vida interior de los hombres está reducida a mero cálculo y a reservas mentales [...]. Segunda razón de escándalo: la ausencia total de toda forma de Cultura [...]. Esta ausencia de cultura se convierte a su vez en ofensa a la dignidad del hombre cuando se manifiesta explícitamente como desprecio a la cultura moderna y no expresa otra cosa que la violencia y la ignorancia de un mundo represivo en su totalidad (Pasolini, 1978: 43-44).

Los partidarios de la beatificación y canonización de Pasolini argumentan que el cineasta puede ser el santo de referencia para los fieles italianos más desamparados y para todos los *diversos* del mundo; y un santo necesario, además, puesto que «Itàlia s'està podrint en un benestar que és egoisme, estupidesa, incultura, maledicència, moralisme, coacció, conformisme [...]. El món es dirigeix per un camí horrible: el neo-capitalisme il·lustrat i social democràtic, en realitat més dur i ferotge que mai» (Cunillé, 2005b, inédita).



Sílvia Ricart, en primer término, en PPP. Foto: Ros Ribas

Este texto de Pasolini se ameniza, en la dramaturgia de Cunillé, con notas de actualidad: a los partidarios de la canonización de Pasolini los anima la ingente cantidad de procesos de canonización impulsados en los últimos años, incluido el del último Papa, Juan Pablo II. Por último

Sílvia Ricart y Xavier Pujolràs recitan al unísono, en un tono muy solemne, unos versos extraídos de *Who is me, poeta de las cenizas* —un extenso poema autobiográfico en versos libres, probablemente escrito en agosto de 1966 durante una breve estancia de Pasolini en Nueva York—: «La burguesia que m'envolta és una caterva d'assassins» (Cunillé, 2005b, inédita); o, lo que es lo mismo, «La borghesia italiana intorno a me è una torma di assassini» (Pasolini, 2002: 42). Se solapa a esta cita un extracto de la última entrevista que concedió Pasolini al periodista Furio Colombo, la tarde del 1 de noviembre de 1975, horas antes de morir asesinado: «Pretendo que mires alrededor y te des cuenta de la tragedia» (Tombetta, 2002: 16).

Veamos el fragmento de esta última entrevista que Cunillé y Albertí extractan y traducen al catalán:

Pretenc que miris al teu voltant i t'adonis de la tragèdia. Quina és la tragèdia? La tragèdia és que ja no hi ha éssers humans, són estranyes locomotores que xoquen unes contra les altres. Jo escolto els polítics amb els seus formalismes, tots els polítics, i em torno boig. No saben de quin país parlem, són tan lluny com la lluna. Aquest és el problema; per la vida que porto pago un preu... És com algú que baixa a l'infern. Però quan hi torno —si és que hi torno— he vist més coses, moltes més coses (Cunillé, 2005b, inédita).

Después Sílvia Ricart calla y las últimas palabras las pronuncia Xavier Pujolràs, arrodillado ante su silla: «Tots sabem que les meves experiències les pago personalment. Però també hi ha els meus llibres i les meves pel·lícules. Potser sóc jo qui s'equivoca. Però pensó que tots estem en perill» (Cunillé, 2005b, inédita). Esta frase final remite al título que el propio Pasolini le había sugerido a Colombo para la entrevista: «Siamo tutti in pericolo» (Tombetta, 2002: 16). El resto de intérpretes, que ha permanecido en absoluto silencio durante toda esta escena, la clausuran con un unánime y sonoro «Amén».

Montse Esteve, nuevamente como Mamma Roma, canta la canción *Il valzer della toppa*, escrita por el propio Pasolini y por Pietro Umiliani, con arreglos musicales de Flavio Bocci y Guido & Maurizio De Angelis, e interpretada en su versión más conocida por Gabriella Ferri. Jordi Collet la interpreta a la guitarra y Montse Esteve la canta con ademanes descarados y desinhibidos, paseándose en el primer término del escenario y dirigiéndose abiertamente al público, al que recorre con la mirada. Los demás intérpretes tocan y sonrían cómplices, contagiados por la alegre picardía de la canción y la actitud de la actriz: «Me so' fatta un quartino / m'ha dato a la testa / ammazza che toppa / a Nina, a Roscetta, a Modesta, / lassateme qua! [...] Me sò presa la toppa / e mò so' felice! / Me possi cecamme / me sento tornata a esse un fiore / de verginità! / Verginità! Verginità! / Me sento tutta verginità!». La palabra *verginità*, pronunciada con cierto retintín, contrasta explícitamente con los contoneos provocadores de la actriz y el modo como se arremanga la falda.

Una voz en *off*, la de Pere Arquillué que asume la de Pasolini, emite una pregunta: «Que quines són les meves dues propostes...?» (Cunillé, 2005b, inédita). Mamma Roma coge el testigo y asume con su voz femenina la de Pasolini, al formular en primera persona dos propuestas de medidas drásticas para salvar al país y al mundo entero: abolir inmediatamente la enseñanza secundaria obligatoria —escuela de

iniciación a la calidad de vida pequeñoburguesa, donde se enseñan cosas inútiles, estúpidas, falsas y moralistas— y la televisión, a la que Pasolini culpa de haber puesto fin a la era de la piedad y haber iniciado la era del hedonismo, en que los jóvenes tienden inexorablemente a ser agresivos hasta la delincuencia o pasivos hasta la infelicidad. El escrito, aparecido por primera vez en *Il Corriere della Sera*, el 18 de octubre de 1975, está recogido en las *Cartas luteranas*, en concreto en el capítulo llamado «Dos modestas proposiciones para terminar con la criminalidad en Italia» (Pasolini, 1997: 129-133). A pesar de la gravedad de las opiniones vertidas, la actriz sigue paseándose por escena con naturalidad, desparpajo y sensualidad, para finalmente repetir la frase final de la canción *Il valzer della toppa* —«Me sento tutta verginità!»— y sentarse de nuevo en su sitio entre unos sonrientes Sílvia Ricart y Jordi Collet.

A continuación el actor Xavier Pujolràs presta su voz a un extracto en que Pasolini diserta sobre el lenguaje del fútbol. Para ello coge su silla, la pone en primer término y se coloca sobre ella atravesado, apoyado sobre un costado, con los brazos y las piernas estirados en horizontal, como un portero que parara un gol. Afirma que existen en el fútbol momentos exclusivamente poéticos, como el *dribbling* y el gol, y que el máximo goleador de un campeonato siempre es el mejor poeta del año; el fútbol poético por excelencia sería el latinoamericano, en especial el brasileño, mientras que el europeo sería fútbol en prosa. Pujolràs-Pasolini se levanta, finge chutar y hace juegos de piernas; también simula el entusiasmo de los forofos en el campo. Con actitud alegre, extrovertida y pasional, asume la faceta más mundana del cineasta. Al final de su intervención, Pujolràs se sube a la silla para escenificar la mano de Dios — nombre con que se conoce el primer gol marcado por el jugador argentino Diego Armando Maradona contra Inglaterra en los cuartos de final de la Copa Mundial de Fútbol 1986, en el Estadio Azteca de la ciudad de México— y acelera el ritmo de su narración, imitando la velocidad y el sonsonete de un locutor que retransmite un partido de gran intensidad.

Tras la oda al fútbol, los intérpretes salen cantando a ritmo de samba, dejando el espacio absolutamente vacío. Lina Lambert se quedará sola, sentada en su silla, y referirá su experiencia en calidad de testigo y visitante del Museo de Criminología de Roma, donde se hallan las pruebas y pesquisas policiales sobre el asesinato de Pasolini. Su monólogo tiene un tono marcadamente reflexivo y dolido. Su elegante figura, enfundada en una falda y suéter negros, reposa vencida sobre la silla. Solo ella

está iluminada en un fondo completamente a oscuras. Testimonio vivencial que quiere dar a conocer una situación escandalosa, su actitud es la de una denuncia en sordina, abatida e incrédula. Sin alzar la voz, la actriz relata cómo entró en el museo con una acreditación falsa de periodista, y cómo siguió a un funcionario que la condujo hasta una habitación grande y mal iluminada en que se custodiaban, en cajas de cartón, madera o metal, las pruebas de infinidad de delitos y crímenes cometidos en toda Italia: «Les de Pasolini són en una de cartró grossa, com d'electrodomèstic, està deformada i mig podrida per la humitat [...], molt a prop hi ha una altra caixa amb el nom d'Aldo Moro escrita amb lletres més grosses» (Cunillé, 2005b, inédita). A continuación narra cómo, en un pequeño despacho, el funcionario la proveyó de guantes y la dejó sola con los objetos que contenía la caja con las pruebas del caso Pasolini: un bastón, un jersey verde, una camisa a rayas desgarrada, todo manchado de sangre y barro, y unos zapatos de tacones altos, papeles y credenciales, un cinturón y unos calcetines, una plantilla del pie derecho y una bolsa más pequeña con cabellos y trozos de madera. La mujer cuenta que se fue del museo sin hablar con nadie, ni siquiera con el funcionario, y que no podía dejar de repetirse que aquello era un escándalo.

La intervención de Lina Lambert está tomada de las declaraciones de la encargada de vestuario de la película *Pasolini, un delitto italiano* (1995), Elisabetta Montaldo, que descubrió que en los sótanos del Museo Criminológico de Roma —«un inmenso relicario de crímenes, el protocolo final, la chatarrería de los delitos italianos» (Giordana, 2004: 167)— se conservaban los cuerpos del delito de miles de crímenes, entre ellos el cometido contra Pasolini. Así, la anécdota que se presenta como propia de la actriz del montaje es una ficción montada sobre la anécdota real que le pasó a Montaldo y que refiere Giordana, el director de la película *Pasolini, un delitto italiano*:

Al volver a guardar el jersey gris y la camisa completamente desgarrada de Pasolini —un modelo de Missoni a rayas multicolores— me acuerdo de un reportaje que Laura Betti me ha dejado ver en el Fondo. Es una entrevista emitida por la televisión francesa: Pasolini responde a preguntas sobre su última película y sobre el porqué del “escándalo” que su propia persona suscita en los bienpensantes. Fue grabada dos días antes de su muerte; Pasolini tiene un aire cansado, vagamente molesto (quizás por la ritualidad y la previsibilidad de las preguntas) y lleva puesto el jersey gris y esa misma camisa a rayas que mis manos están a punto de sellar —inerte y negra de sangre— dentro de la gran caja (Giordana, 2004: 169).

Sin duda, a raíz de este último párrafo del capítulo dedicado por Giordana (2004: 165-169) a los «Cuerpos del delito hoy», Cunillé se decidió a explotar la palabra *escándalo* para describir el hecho de que se guarden de este modo los objetos de Pasolini, y se exhiban sórdidamente los restos del crimen que contra él se cometió. Recordemos que el caso del asesinato de Pasolini se cerró con pena de prisión para Roberto Pelosi, joven de diecisiete años que se declaró culpable de haber robado y golpeado al cineasta, aunque no de haberle arrollado posteriormente con el coche. Posteriormente al proceso hubo nuevos datos y teorías de la conspiración que llegaron a formular que Pasolini había sido asesinado por un puñado de miembros de los escuadrones fascistas —o *ragazzi di vita* guiados por ellos— a los que Pasolini había atacado muy duramente en sus últimos escritos. En cualquier caso, la muerte de Pasolini fue un acontecimiento político.

Cuando Lambert termina su monólogo, recoge la silla y sale. A continuación, entra Pujolràs y anuncia, muy solemne y erguido, una fuga italiana. De pie ante el muro, empieza a cantar su parte de la fuga —una fuga recitada con acentos rítmicos muy marcados— y al cabo de unos instantes, Lambert y sucesivamente Esteve, Ricart y Genís, irrumpen cantando a su turno. También Gennariello, desde su butaca, participa del canto. Los actores interpretan a capela una fuga compuesta por Albertí, en que asistimos a una enumeración caótica de personalidades, ciudades, eventos, objetos de consumo y marcas italianas —«L'Unità, Pirandello i Totó, Berlusconi, espaguetti, Garibaldi i Albano e Romina, Il Messagero Romano, Rossini, Bellini, Puccini, risotto, Leopardi, Ferrari»—, en una clara denuncia de la sociedad de consumo, que devora con igual avidez la biografía de un artista que una capital turística o una marca de coches. Señala Eduard Molner (2013b: 77-78) que esta fuga interpretada por el elenco al completo resume la deriva política italiana, arrojando sobre el espectador una serie de *inputs* con voluntad de formar una imagen global, una amalgama. Se repite muchas veces el nombre del puerto italiano donde fue asesinado Pasolini, Ostia, topónimo que resulta malsonante en castellano y en catalán, y se incluyen también en la enumeración las tres pes que dan nombre al espectáculo. Los intérpretes van subiendo la intensidad del canto, en un *crescendo* que los hace avanzar hasta el primer término del escenario, cada vez más cerca del público, hasta que de golpe callan todos a la vez, se hace la oscuridad y se derrumba el muro agrietado del fondo.

Se resquebraja el escenario y el muro cae despedazado. Actores y actrices salen de escena y se abren al fondo las puertas del Espai Lliure; invade la escena la luz crepuscular que se filtra hasta el vestíbulo por los cristales que dan a la plaza exterior al teatro. Jordi Collet, solo ante un micrófono, recita con una actitud entre solemne y sombría, un último poema que habla de la fortaleza inherente a la soledad escogida: «Cal ser molt forts / per estimar la solitud; cal tenir bones cames / i una resistència fora del comú; cal arriscar-se / a refredats, gripes, mals de coll; no s'han de témer / segrestadors o assassins [...] No hi ha sopar o dinar o cap satisfacció del món / que valgui una caminada sense fi per carrers pobres, / on cal ser desgraciats i forts, germans dels gossos» (Cunillé, 2005b, inédita). El confort no existe y el sexo es un pretexto. Los encuentros amorosos, repetidos como un ritual, no son sino momentos de soledad: «com més calent i viu és el cos gentil / que ungeix amb semen i se'n va, / més fred i mortal és al voltant el desert estimat; / és això que omple de joia, com un vent miraculós [...] / Un noi en els seus primers amors / no és altra cosa que la fecunditat del món» (Cunillé, 2005b, inédita).

Cuando acaba de comunicar su mensaje poético e intimista, que habla de la vejez y de la huida ante la frivolidad del mundo, Collet sale por las puertas abiertas. Se oye entonces la voz en *off* de Pere Arquillué, que desgrana las palabras del discurso oficial en honor a Pasolini. En el escenario, que es ahora cementerio, la oscuridad es casi absoluta y solo se entrevé un pedazo de muro caído, a la manera de una lápida, y una escena sexual: Escámez, de rodillas, simula una felación a Genís, con movimientos muy explícitos y una interpretación muy verista. Suenan en *off*, pomposas e inútiles, las frases de los políticos reunidos en torno a la tumba del artista, para rendirle homenaje en el trigésimo aniversario de su muerte: «La talla humana de Pasolini va marcar una època molt important de la nostra història [...]. La seva veu encara perdura entre nosaltres com una admonició contra el feixisme i la corrupció que ell denuncià amb valentia i coratge» (Cunillé, 2005b, inédita). El discurso termina con unas palabras de Pasolini, una cita textual en primera persona que vuelve inverosímil el contexto oficial y político: «Treballa tot el dia com un monjo / i, de nit, me'n vaig a voltar, com un gat vell, / a la recerca d'amor... [...] Sembla / que odiï, i en canvi escric / versos plens d'un amor exacte» (Cunillé, 2005b, inédita). El espectáculo finaliza, pues, con estas palabras y un intercambio carnal clandestino, la felación ya aludida; al decir de Marcos Ordóñez (2006a: 20), «Entre las ruinas, como entre las alegres lápidas mecidas por la hierba de los cementerios ingleses, un hombre se

arrodilla ante otro porque los dos quieren. La comunión de dos tolerados, en la sombra». Se cierran las puertas del fondo y se hace la oscuridad total.

Aparecen en este homenaje elementos clave de la poética pasoliniana, como son el lamento por la pérdida del mundo campesino, la idealización de los barrios bajos de Roma —evocados por la melodía silbada de *O sole mio* y la escena de Mamma Roma con Ettore—, el canto al amor y a los *ragazzi di vita* —recuérdese el fragmento de *Petrolio* referido por Collet y la presencia de Gennariello— o las invectivas contra el poder y la sociedad de consumo que sumió en la degradación al pueblo italiano, en lo que el propio Pasolini calificaba de aberrante mutación antropológica.

El espectáculo transita entre un espacio escénico altamente simbólico, un muro, un árbol y una línea blanca —la que delimita la portería de un descampado de Ostia donde se hallaron los cuerpos del delito cometido contra Pasolini— y un entramado textual que ensambla vida y obra a base de narración, escenificación y música. Se expresa dolor y un profundo sentimiento de injusticia —en especial en el momento elegíaco que protagoniza Lina Lambert, en su relato del recorrido por las catacumbas del Museo Criminológico— por el asesinato de un artista contestatario y controvertido, un «herético ávido de ortodoxias y dinamitero de conformismos [...] paradójicamente uno de los últimos humanistas, profeta solitario abandonado con su pasado histórico, su deseo de *legerezza* y sus obsesiones en el aquelarre estético de la Europa moderna» (Tombetta, 2002: 12-13).

Terenci Moix, que tuvo una compleja relación con el cineasta durante su estancia en Roma, dio en su primer libro de memorias la clave de esta personalidad poliédrica que se resistía a toda forma de reduccionismo:

Siempre tuve la impresión de que, a partir de su trágica muerte, Pasolini ha sido contado a medias, seguramente porque tanto su conflicto interior como sus polémicas públicas resultan todavía incómodos desde cualquier ángulo del espectro político. ¿Qué ideología, qué religión serían capaces de asumir tantas alucinaciones sin negarse a sí mismas? (Moix, 1994: 235).

La estética cabaretera permite pasar sin complejos de un Pasolini a otro, y conjugar todos los verbos de la persona y del personaje, los anversos y reversos, los matices y las contradicciones. El componente sexual, presente en todo momento, tanto por el contenido de algunas narraciones —en particular, el fragmento de *Petróleo*— como por la presencia de Tonet Escámez completamente desnudo y por la felación final, da cuenta de la voluntad de la dramaturgia y dirección del espectáculo de no

escamotear el cuerpo al pensamiento de Pasolini, porque, como señala Giordana (2004: 13), «Pasolini es tal vez el único intelectual de cuyo *cuero* es imposible prescindir: precisamente porque él lo había utilizado —alguien dirá que obsesivamente— como un instrumento indispensable de conocimiento». De ahí también la voluntad de hablar del cuerpo del delito y de los restos materiales que quedan, sórdidamente almacenados en el Museo de Criminología de Roma. Ningún actor encarna a Pasolini, pero todos los intérpretes asumen en algún momento su voz o sus ecos. Señala Eduard Molner (2013b: 76) que en esta sintaxis escénica cada escena es un mundo que remite a una dimensión superior que unifica el espectáculo. El *collage* escénico, por la sugestiva presentación que hace de distintas facetas creativas del personaje, resulta más completo que una biografía teatral al uso.

La crítica fue unánime a la hora de valorar este espectáculo excepcional que conecta la esfera privada con la pública, la sexualidad con el misticismo, la sordidez con la poesía. La multiplicidad de perspectivas, la variedad de lenguajes y voces, la virtuosa fragmentariedad de la propuesta, confieren al montaje una vocación multívoca y caleidoscópica sin que se pierda el común denominador de todos estos planos, que es la mirada ética proyectada sobre un intelectual heterodoxo e irrepetible. Begoña Barrena (2005b: 47) califica el espectáculo de «*collage* poético-musical, un estupendo *cabaret*». Marcos Ordóñez (2006a: 20) lo juzga hermoso, denso y ligero a la vez: «La función bien podría llamarse *Tutto Pasolini*, porque en una hora y media nos sirven el cóctel completo: la lucidez profética, el humor, el erotismo, la fiereza, y aquella *disperata vitalità* áspera y constante». Joan-Anton Benach (2005b: 44) habla de «montaje militante en el sentido de subrayar la radicalidad subversiva de Pasolini, su disidencia frente al poder», e incide en las aristas cortantes y las caras festivas que alternan con ingenio y conseguida armonía. También Sergi Doria enfatiza en la graciosa convivencia de muchas y variadas facetas de Pasolini, pasando por una gama cromática que no agota sus matices: desde el homosexual proletario hasta el hedonista de izquierdas, pasando por el poeta del fútbol, el filósofo antisistema y el fustigador de los bienpensantes: «Tenemos al vindicador de la cultura popular, el que ausculta la melodía de arrabal, el homosexual que frecuenta los *ragazzi di vita*, el comunista cristiano... El de los *Escritos corsarios*, que denuncia las corrupciones a izquierda y derecha» (Doria, 2005: en línea). El retrato, hecho de multitud de trazos y escorzos yuxtapuestos, muestra a un campeón de la libertad que se negó a traicionarse a sí mismo y a su compromiso con la verdad y el librepensamiento; como dejó dicho

Terenci Moix en sus *Crónicas italianas* (1991: 98), «En la religión de su tiempo, Pasolini parece tener que dar cabida a otra lucha, que sería la de mantener su libertad contra todos los riesgos, contra todas las trampas del sistema».

6.2.2.6. *Assajant Pitarra* (2007): de las *gatadas* a la política actual



Cartel de *Assajant Pitarra*

Assajant Pitarra: gatada en quinze quadres i amb il·lustracions musicals en el català que ara es parla 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. En ella, 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, alias Serafí Pitarra, en vistas la celebración de la próxima *Diada*

de l'Onze de Setembre o *Diada Nacional de Catalunya* en el Parlamento.

Tratando de ver lo que había tras la obra de Pitarra, Albertí advirtió «una preciosa mirada sobre la política del seu temps» (citado por Gutiérrez, 2007: 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. La intención paródica de Cunillé y Albertí está en absoluta sintonía con el espíritu de las *gatadas* de Pitarra. 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.

Los textos son extraídos de una veintena de piezas de Frederic Soler Hubert (1839-1895), de sobrenombre Serafí Pitarra, la gran figura del teatro popular catalán de la segunda mitad del siglo XIX. Hay fragmentos de algunas de sus *gatadas*, textos de la época radical y dirigidos a un público menestral, pero también de otras piezas anteriores y sobre todo posteriores, con temas y estéticas más burguesas, e incluso de un discurso que pronunció el año 1890 en el Centre Català. Pero la dramaturgia de Cunillé no está solo compuesta por el argumento que protagonizan los políticos encerrados en el castillo y por los retazos de fragmentos de Pitarra que recitan a modo de ensayo, sino también por frases de políticos y personalidades actuales sacadas de

contexto y servidas con gracia y sentido de la oportunidad, bajo forma de psicofonías, en momentos clave de la interacción entre los personajes.

Señala Eduard Molner (2007b: 26-27) que el joven Pitarra pertenecía a una generación de dramaturgos —junto a Eduard Vidal i Valenciano, Conrad Roure y Josep Feliu i Codina, entre otros— que se significó por su contestación a cierta burguesía catalana, alma de los Juegos Florales y al mismo tiempo partidaria del militarismo español en Marruecos. La generación de Pitarra fue la que dio vida a los Tallers, pisos francos alquilados por jóvenes con inquietudes intelectuales, donde se celebraban recitales poéticos, conciertos y pequeñas representaciones teatrales; dado su carácter privado, en este tipo de representaciones los contenidos sociopolíticos, históricos e incluso sexuales se expresaban con total libertad. Entre 1864 y 1866, en apenas tres años, Pitarra creó veintisiete obras de gran popularidad, transidas de parodia y sátira salvaje, a las que años más tarde bautizaría como *gatadas*, a partir del nombre de su sociedad, La Gata, fundada junto con el empresario del teatro Odeón, Joaquim Dimas, y el primer actor cómico Lleó Fontova. En palabras de Paula Sprague (2008: 111-112), «Las *gatadas* son un espejo carnalesco de la sociedad catalana y española, y el gran éxito que tuvieron desde la primera puesta en escena en un teatro comercial es muestra de que la crítica que presentaban resonaba ampliamente entre contemporáneos». Al principio fue denostado por dramaturgos y críticos de la Renaixença de la literatura catalana, pero gracias a la parodia, la sátira y otras técnicas humorísticas logró subvertir el *establishment* durante su primera fase y alcanzar cotas de popularidad impredecibles. En sus piezas parodiaba el romanticismo, que falsificaba la realidad y se ponía al servicio de los sectores conservadores, y el teatro oficial burgués de exaltación patriótica, sirviéndose de personajes populares y de un registro coloquial; construyó, así, híbridos de tradiciones dramáticas que ofrecían la posibilidad de criticar el presente y abrir vías para el futuro. Las *gatadas* empezaron siendo parodias de dramas románticos concretos que servían de pauta y eran bien conocidos por su público —así, *El cantador* (1864) constituía una parodia de *El trovador* de Antonio García Gutiérrez—, pero después dejaron de deberse a un argumento prestado y exigieron su propia fabulación, deviniendo parodias no de un drama determinado sino de un género, como *El castell dels tres dragons* (1865) y *Els herois i les grandeses* (1866). A la parodia del drama medievalista Pitarra incorporó la comedia de costumbres, desarrollada a partir del sainete y despojada de toda voluntad de realismo. Las piezas denominadas genéricamente *gatadas* se editaron en la

colección *Singlots poètics*. Después, entre 1866 y 1874 Pitarra produjo más de treinta títulos entre dramas románticos y comedias costumbristas. En 1875 obtuvo un triunfo absoluto en los Juegos Florales y fue proclamado Mestre en Gai Saber; desde esta fecha hasta el año 1887 escribió otras treinta piezas y brilló en las comedias.

El romanticismo opuso a las fórmulas barrocas la fiebre espontánea de las metáforas, que, no obstante, en época de Pitarra, había cristalizado en una serie de imágenes recurrentes que apelaban a los labios de coral y los dientes de perlas. Como señala Xavier Fàbregas (1994: 14-15), las metáforas que, en clave de mordaz burla menestral, Pitarra propone como alternativa a la imaginería romántica y burguesa proceden de las transacciones cotidianas y de la gastronomía. La parodia no es solo un recurso imitativo y ridiculizador, sino que propugna su propia estética, expresada a partir de imágenes basadas en la observación de lo real. El carácter contracultural y revulsivo de su teatro todavía divierte y tiene vigencia hoy en día.

A juicio de Josep Comas i Triadó, pseudónimo de Valentí Almirall, los Juegos Florales cometieron el error de centrarse en exceso en la forma y, en lugar de hacer vivir una literatura, resucitaron un idioma, con la mirada puesta en el pasado, más que en el presente y el futuro. Fue Pitarra fue quien despertó el entusiasmo de los catalanes haciendo nacer el Teatre català: «Per més que molts dels acudits de les *gatades* consisteixin en jocs de paraules [...] exageracions i actualitats; moltíssims d'altres, i aquests són els notables, són produïts per la sátira de vicis comuns a la nostra societat, per situacions vertaderament còmiques, per observacions delicades, per contraposicions de caràcters, etc.» (Comas i Triadó, 2013: 546).

Xavier Albertí, el director de *Assajant Pitarra*, considera que las obras de Pitarra fueron una de las herramientas principales a la hora de posibilitar el renacimiento real del tejido cultural en catalán, gracias a la popularización de su idioma como lengua de diversión y de identidad colectiva en el espacio público (Albertí, 2013: 10). Para Albertí, la grandeza del humor pitarresco radica en la constante radiografía ideológica sobre la actitud política, a pequeña y gran escala; de Pitarra le interesan, sobre todo, la mirada sociológica sobre la realidad y la capacidad de compatibilizar ese interés con la parodia y la sátira, con resultados desmitificadores (Albertí, 2013: 11).

Assajant Pitarra parte de una anécdota mínima: cinco representantes políticos preparan la conmemoración del 11 de septiembre —la Diada Nacional de Catalunya— en el castillo de Montjuïc y se quedan encerrados en una de las galerías carcelarias; allí, olvidados por todos, tratan de ensayar para la festividad pero sus diferencias y

rencillas personales se van imponiendo, al tiempo que los asaltan unas extrañas psicofonías venidas del pasado. El texto que están ensayando es una dramaturgia realizada por «un tal Albertí» y «una tal Cunillé» a partir de textos de Serafí Pitarra. Los cinco intérpretes en escena fueron Ricard Borràs, Montse Esteve, Oriol Genís, Lina Lambert y Xavier Pujolràs. Las voces en *off* que vehiculaban psicofonías de hombres ilustres eran las de Xavier Albertí, Manel Barceló, Antoni Bassas, Joan Borràs, Josep Maria Doménech, Jaume Mallofré, Pep Sais y Konrad Zschiedrich. De la escenografía, el vestuario y el diseño de sonido se encargaron respectivamente Lluç Castells, María Araujo y Ramon Ciércoles, colaboradores habituales de Albertí y Cunillé; la iluminación la asumió el propio director escénico.

Más allá de la tradición pitarriana de las *gatadas* —algunas de ellas escritas en colaboración con otros autores, como Pau Bunyegas y Enric Carreras—, se integran en la dramaturgia de *Assajant Pitarra* réplicas de otras piezas no incluidas entre las *gatadas* ni los *Singlots Poètics*. Las veintitrés obras de las que se extrajo material para este espectáculo son: *El cantador*, *L'últim trençalós*, *Els estudiants de Cervera*, *Coses de l'oncle!*, *El ferrer de tall*, *Lo forn del rey*, *Cafè y copa*, *Batalla de reines*, *La dida*, *Lo ret de la Sila*, *Cura de moro*, *La venjansa de la Tana*, *Ous del dia*, *Si us plau per forsa*, *La creu de la masia*, *Els herois i les grandeses*, *La bala de vidre*, *La carta de navegar*, *Lo trinch del or*, *L'infern a casa*, *Les píndoles de Holloway*, *Don Jaume el Conquistador* y *El castell dels tres dragons*. Se utilizaron asimismo, para este montaje, materiales no específicamente teatrales ni literarios, como el discurso que Pitarra pronunció el 28 de abril de 1890 en el Centre Català. También hay referencias a parlamentos, discursos y frases históricas célebres de la política catalana. Además del ingente trabajo de investigación sobre la producción teatral de Serafí Pitarra, cabe mencionar la labor de investigación en el ámbito musical de la época, sobre una cincuentena de piezas de Josep Anselm Clavé. Se utilizaron para el montaje cuatro canciones musicadas por Clavé, *La maquinista*, *Gloria España*, *Les flors de maig* y *La campana* —himno republicano de Abdó Terrades (1842) supuestamente musicado por Anselm Clavé—, que los intérpretes cantan a capela. Así pues, el elemento musical, tan grato a Xavier Albertí, no está ausente tampoco de este espectáculo. Por otra parte, uno de los componentes más llamativos, y que nos sitúa en unas coordenadas espacio-temporales concretas, son las voces en *off* —imitadas por actores— de protagonistas de la escena política contemporánea: Jordi Pujol, Pasqual Maragall, José María Aznar,

Josep Lluís Carod-Rovira, Ana Botella, Esperanza Aguirre, el cardenal arzobispo Cañizares y Francesc Cambó, entre otras figuras.

Los cinco personajes —presentes en todos y cada uno de los quince cuadros que componen la obra— ostentan cargos en partidos políticos bien reconocibles por su orientación y programa; se trata, en realidad, de los representantes de las cinco tendencias ideológicas con mayor número de escaños en el Parlament de Catalunya — y, por supuesto, entre ellos se halla el mismísimo President de la Generalitat—, aunque, tal como apunta Xavier Albertí, «No hay ni rastro de sátira, los textos son un motivo de reflexión sobre la situación actual y los políticos del momento; pero ninguno es designado por su nombre. El espectador reflexionará por sí mismo» (citado por Yániz, 2007: 55).

El escenario, iluminado de manera uniforme, es señoreado por el cañón de Montjuïc. Entra Mitjavila —interpretada por Montse Esteve— con un radiocasete, que deja en el suelo, y una guitarra, que apoya contra el cañón. Mientras entran los tres personajes masculinos, Serraclara, Gratallops y Gateres —interpretados por Ricard Borràs, Xavier Pujolràs y Oriol Genís respectivamente—, y se van disponiendo sobre el cañón con unos papeles en la mano, la voz en *off* de Albertí advierte a los espectadores que la función está a punto de empezar y que apaguen sus teléfonos móviles; también aclara que los personajes de la obra son ficticios y que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Una voz en *off* dice «Per Catalunya!», y a continuación se oyen tiros de fusil, y cantan todos *La maquinista* (1867), una canción de Josep Anselm Clavé que exhortaba a los trabajadores del ferrocarril a ponerse manos a la obra. Ni que decir tiene que resulta enormemente irónico que los mayores representantes de la clase política entonen un himno al trabajo, ensalzando yunques, tornos y bancos. Mitjavila acompaña los cantos, muy solemnes, de los trajeados políticos, con golpes de martillo sobre un pequeño yunque que sujeta en una mano. Cuando terminan de cantar, Gateres recita unos versos de *La carta de navegar* (1889) de Pitarra, asociando el prototipo del *miles gloriosus* que allí aparece a la épica catalanista del tricentenario, y rubricando sus palabras con gestos enfáticos de los brazos. Lleva bajo el brazo una carpeta con el logotipo de la Generalitat de Catalunya; allí guarda los papeles del ensayo. Por su parte, Serraclara, que es el President de la Generalitat, recita un fragmento de Pitarra, perteneciente a *Els herois i les grandeses* (1866): «Us he de dir, acàs, que nostra pàtria, / per sa hermosura, sa fecunditat, / pel valor dels seus fills, pel seu heroïsme, / ni a Grècia ni enlloc no té rival? / Que el

terreny és fecund! Si ho és...! Que parlin / les patates que es cullen, i els bons naps, / que n'hi ha com el cap d'un criatura» (Soler, 2013, II: 375)⁶⁵. De este modo, con versos tan inspirados, Serraclara ensalza el fecundo terreno de la patria. La señora Mitjavila, a su turno, recita otro fragmento de Pitarrá, en este caso de *La creu de la masia* (1873) —«lo mateix que van fê els avis / fa el joven d'avui en dia; / perquè, per tenir cor noble / i esperit valent, Francisca, / no cal pas ser jove o vell, / basta guardâ el foc de l'ira, / basta sentir la farum / de les rauredes i alzines, / basta l'alè muntanyesa, / basta la pàtria que ens crida, / basta ser gent catalana, / basta portar barretina» (Soler, 1920: 21)—, en que un refugiado político llamado Roc que vuelve de Francia para reencontrarse con su hija Margarita expresa con estas palabras, dirigidas a su fiel criada Francisca, la convicción de que la juventud defenderá la patria. Los tres políticos han recitado mirando al frente, pues se trata de un ensayo para una puesta en escena que tendrá como público a la ciudadanía. Se percatan de que están subidos a uno de los cañones del general Espartero, y en ese momento se oye una voz en *off*: «Jóvenes bárbaros de hoy, entrad a saco en la civilización decadente y miserable de este país sin ventura, destruid sus templos, acabad con sus dioses, alzad el velo de las novicias y elevadlas a la categoría de madre para virilizar la especie» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Gratallops pregunta si se trata de Espartero, pero Serraclara le replica que más bien parece Alejandro Lerroux (1864-1949), uno de los presidentes de la Segunda República Española —sí lo es: se trata de un fragmento del discurso de 1906 «¡Rebeldes! ¡Rebeldes!...» (documentado por García-Nieto, Donézar y López Puerta, 1972: 282-284)—. Entra Mariagneta —interpretada por Lina Lambert—, se sitúa junto a Mitjavila y recita un fragmento de *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. Gateres muestra un cierto desprecio por la dramaturgia catalana moderna, que les hace recitar y cantar semejantes cosas, y su actitud viene a ser un guiño metateatral

⁶⁵ Cuando citamos fragmentos de las obras de Frederic Soler, alias Serafí Pitarrá, lo hacemos directamente de sus obras y no del texto de Cunillé y Albertí. Las ediciones que citamos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX —1895, 1899, 1908, 1909, 1911, 1912, 1915a, 1915b y 1920— reproducen el original exactamente tal como Soler —Pitarrá— lo mandó a imprenta; en cambio, las ediciones de 1967, 1981, 1992 y 1994 presentan actualizaciones gráficas y ortográficas. La edición más reciente, que recoge la totalidad de *Singlots Poètics* de género teatral —de los veinte que reúne, una decena han sido utilizados en la dramaturgia de Cunillé y Albertí—, a cargo de Albert Arribas, privilegia la actitud por encima del valor testimonial, lo que implica que se ha naturalizado la lengua en la medida de lo posible, suavizando la presencia de castellanismos y otras formas coloquiales que no tienen una presencia evidente en los usos generales del catalán actual, aunque se ha respetado siempre la literalidad semántica de los textos y sus estructuras poéticas (Arribas, 2013: 535-536). Advertimos de esto porque hay una diferencia notable entre las piezas citadas de los originales publicados a finales de siglo XIX y principios de siglo XX, y los citados a partir de ediciones posteriores y sobre todo de la recentísima edición de Albert Arribas.

autoirónico y autoparódico de los propios autores. Todo lo que dicen está escrito en su guión, excepto —o tal vez no— los diálogos espontáneos entre ellos, y las psicofonías que se oyen en el castillo. Gratallops habría preferido recitar las glorias patrias, esto es, textos de escritores consagrados como Jacint Verdaguer, Josep Torras i Bages o Joan Maragall, y al final, para quedar bien con los de la Feria de Abril —alusión a los ciudadanos catalanes de origen andaluz—, a García Lorca. Sigue funcionando, en el siglo XXI, la oposición entre la cultura popular y la cultura elitista, como ocurría en tiempos de Pitarrá entre la menestralía y la burguesía de la Renaixença. Aunque acaba de llegar, Mariagneta anuncia que tiene que irse ya porque la esperan en una chocolatada popular en el Putxet, barrio de la zona alta de Barcelona. Al disponerse a salir es cuando se da cuenta de que ha perdido la llave del castillo. Cunde el pánico: los cinco políticos se sienten encarcelados, aunque ninguno de ellos sabe lo que es haber estado en prisión. Se oye una voz en *off* que pronuncia una de las consignas más célebres y repetidas de Jordi Pujol, que fue President de la Generalitat entre 1980 y 2003: «Fer país, el més important de tot és fer país» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

El cuadro segundo de *Assajant Pitarrá* principia con una voz en *off*: «Catalunya serà cristiana o no serà» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Se trata del lema que el obispo de Vic, Josep Torras i Bages (1899-1916), impulsor del catalanismo conservador y católico, hizo esculpir en la fachada de la Abadía de Montserrat, y que fue asimilado y difundido por varias generaciones. Gateres dice amén y se persigna; queda claro que es el representante de la derecha cristiana. En un nuevo juego metateatral y pirandelliano, Mitjavila, desde la extraescena, mira a ver si halla en los créditos quiénes son los autores de tales sandeces —esto es, el sarao teatral en que están atrapados los cinco personajes—, y acaba encontrando los nombres de una tal Cunillé, que no habla nada, y de un tal Albertí, que sí habla y lo hace tan bien que no se le entiende nada⁶⁶. Serraclara propone avisar a los *mossos de esquadra* que están en la entrada, pero Gratallops teme que más bien les propinen un porrazo o una patada. Mitjavila recita algo que ve escrito en la pared: «Pot ser més trist el destí / de nostra fiera fortuna / que ha abatut la mitja lluna / per gent que mengen tocino?» (Soler, 2013, I: 67); se trata de unos versos que el moro Mulei, insultado por el criado de un cristiano, desgrana en la pieza *Les píndoles de Holloway* (1860) de Pitarrá. Gateres,

⁶⁶ En *El gat negre* (2001) había una alusión muy parecida: «Senyores i senyors... Sàpiguen de bon començament que aquí ningú no els dirà la veritat. L'autora és massa tímida, els actors són tots de províncies i el director és massa culte per creure que hi ha de debò una veritat que es pugui expressar amb les mateixes paraules que serveixen per a dir les més grans mentides» (Cunillé, 2001a: 13).

que ya identificamos como democristiano, replica con gracia que al partido de Mitjavila, que empezamos también a identificar con la izquierda ecologista, le ha quedado la mala costumbre de leer las pintadas de las paredes y llamar a todos *compañeros*. Mitjavila proclama: «Igualtat, llibertat i homeopatia. Aquestes són les autèntiques essències de l'esquerra d'avui dia» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Gratallops, el representante de la izquierda independentista, afirma que primero es el partido que todo lo demás; Mariagneta se define como perteneciente a la buena sociedad barcelonesa, y Mitjavila los llama al orden para ensayar en vistas al 11 de septiembre. Suena una voz en *off*, que atribuyen al President Francesc Macià: «Catalans i valencians lluitàrem junts contra els Borbons que ens robaren les llibertats i junts hem lluitat per tal de reconquerir-les» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Ninguno de los políticos se atreve a avisar a los *mossos*. Luego todos, siguiendo al parecer el guión previsto por Cunillé y Albertí, cantan *¡Gloria a España!* (1864) de Josep Anselm Clavé. A nivel performativo, hay cierta guasa en el modo cómo los personajes interpretan la canción: Gratallops, el catalanista de izquierdas, hace sonar de vez en cuando un ridículo pito, y Mariagneta, la españolista, hace entrechocar unos platillos.



Assajant Pitarra. Foto: Ros Ribas

En el cuadro tercero siguen todos en el mismo sitio. Gratallops recita Pitarra, en concreto unos versos de *Lo ret de la Sila* (1877) —«No, no; parlo de que es tal / com vos dich; jo, per recreyo, / vaig anar... no era al Liceyo, / era al *tayatro* Principal, / y vaig llegi’, en un pegat, / plantat ab pá á la paret: / “Gran función, hoy, á las set: / L’O-pera... bufa”» (Soler, 1895: 30-31)—, y cuenta una anécdota o chiste que es de Pitarra pero que los demás, que escuchan impertérritos e hieráticos, con gesto de impaciencia

contenida y algo de estupefacción, atribuyen a Gratallops y consideran muy malo. Mitjavila propone que dejen al Liceo en paz, no sea que se vuelva a quemar; Mariagneta apostilla que ella siempre ha preferido el Teatro Real, y Gratallops le dirige unos versos de una copla tradicional que aparece en *El cantador* (1864) de Pitarra: «L'espiaeta del Portal Nou / cada dia guanya un sou» (Soler, 2013, I: 318). Por su parte, Gateres le recuerda a Serraclara, el President, que gobierna en minoría gracias a todos, y Gratallops remata: «Quin remei, si no el votem nosaltres no l'hagués votat ningú. Coses de la voluntat i l'abstenció populars» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Cuando Gateres propone obligar a todo el mundo a subir un día al mes a pie a Montserrat, hacer caber todas las escuelas públicas en barracones y convertir los teatros en campos de cebollones, una voz en *off* exclama «Visca l'Escola Moderna!»; a Mitjavila le parece que se trata de Francesc Ferrer i Guàrdia, un importante pedagogo libertario que en 1901 creó la Escuela Moderna, proyecto práctico de pedagogía libertaria, y que, acusado de haber fomentado la revuelta de la Semana Trágica de Barcelona en 1909, fue fusilado el 13 de octubre de ese año en Montjuïc. Las propuestas políticas de Mitjavila son puramente nominales: tienen que ver con el nombre de su *conselleria*, a la que ella propone llamar, en lugar de «Conselleria de càtering i cultura», «Conselleria de cultura i càtering». Serraclara ensaya un discurso rimado ante sus colegas que resulta ser el que Pitarra pronunció el 28 de abril de 1890 en el Centre Català, y en el que confirmaba los principios federalistas y antiseparatistas que animaban al grupo catalanista articulado en torno a la figura central de Valentí Almirall —y que tanto le cuadran a este President federalista que es Serraclara en *Assajant Pitarra*—.

En el cuadro cuarto los personajes están visiblemente más descompuestos y en cierto modo también más desinhibidos. Cuatro de ellos están sentados o apoyados en el cañón; Mitjavila está sentada en el suelo, y Serraclara toca unos acordes de guitarra. Gateres cree reconocer una composición de Josep Maria Mestres Quadreny, músico contemporáneo de fuerte vocación experimental y renovadora, y Mitjavila se pone a cantar la canción de Lluís Llach *Jo hi sóc si tu vols ser-hi* (2006), mientras el resto la escucha con creciente entusiasmo. Instalados en un efímero momento de intimidad y camaradería, cada uno evoca aquello que más añora en relación con la catalanidad y el territorio: Gratallops sueña con subir al Canigó; Serraclara añora coger setas en el Montseny de madrugada, y Gateres echa de menos ir a pie a escuchar la Escolania de Montserrat. Los tres exaltan y rememoran los tiempos de chiruca, sardana y *castellers*,

en que eran jóvenes y amaban Cataluña. Se oye una voz en *off* que recita una ingeniosa frase —«Ja se sap, l'amor és com un forúncul que un cop rebentat es cura ben aviat» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)—, a partir de dos versos de *Ous del dia* (1864), de Pitarra: «l'amor és com un floroncle, / que un cop rebentat es cura» (Soler, 2013, I: 170). Otra voz en *off* dictamina que Cataluña es un problema de España, y Gratallops exclama «Tagamanent, Tagamanent, per què em persegueixes?» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.) —alusión a una sierra con alto valor simbólico en el imaginario catalanista por ser el lugar donde Jordi Pujol tuvo el fogonazo de la vocación—. Mariagneta, por su parte, recita unos versos que a Gateres le parecen del *Don Juan Tenorio*, y a ella de *La venganza de Don Mendo*, pero que en realidad pertenecen a *El trovador* de Antonio García Gutiérrez; no olvidemos que Pitarra concibió *El cantador* como una parodia de esta pieza. Gateres maldice la dramaturgia catalana moderna y Serraclara recita unos versos de *Coses de l'oncle!* (1864) de Pitarra, para expresar cuál es su idea de Cataluña: «Si a mi em dius que el país s'ensorra / jo hi correré assedegat; / però si em dius: “ja s'ha ensorrat”, / ja m'hi ajec i ho deixo córrer» (Soler, 2013, II: 501); finalmente canta, *La cançó del lladre*, una canción popular catalana en versión de Joan Manel Serrat, mientras el señor Gateres mira si su móvil funciona. Se hace la oscuridad.

En el cuadro quinto, los cinco políticos siguen lanzándose pullas. Tras la reproducción en *off* de unas palabras de Francesc Cambó propugnando la constitución de un estado federal ibérico —«Per la concòrdia. Per Catalunya i l'Espanya Gran» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)—, Mitjavila, para denunciar los abusos fiscales para con los ciudadanos, pronuncia unas palabras de la pieza pitarriana *Cura de moro* (1876), en que un trabajador se queja de los privilegios de la clase política: «Mira; un ministre d'Espanya, / perquè està mitj any firmant / mitja horeta cada dia, / després lo fem reposar / tota la vida, donantli, / crech... seixanta mil rals l'any» (Soler, 1899: 8). Así pues, la crítica social y política del teatro de Pitarra se revela de absoluta vigencia. Gratallops insiste en que «primer és lo partit que tot» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.), y una voz en *off* reproduce las famosas palabras que Pasqual Maragall pronunció el 24 de febrero de 2005, acusando a CIU de cobrar comisiones ilegales en la adjudicación de obras públicas: «Vostès tenen un problema i aquest problema es diu tres per cent». Mitjavila, despatarrada en el suelo, echa en falta que los rescaten ya los *mossos d'esquadra*.



Assajant Pitarra. Foto: Ros Ribas

En el cuadro sexto solo Serraclara está encaramado al cañón, mirando al infinito como un líder que toma conciencia de su responsabilidad y de su soledad al mismo tiempo, y los demás, en la extraescena contigua, escuchan al otro lado de la puerta, por si oyen a los *mossos d'esquadra*, pero no parece que haya nadie. Tal vez —piensan— es que juega el Barça. Se debaten entre saltar por una ventana y cantar muy fuerte *Els Segadors* o el himno del Barça. Aún desde la extraescena, Mariagneta canta, de modo histriónico y desafinado, un aria del final de *La Traviata*, aduciendo que así los abrirán antes: «És que vostès no saben com és el poble de debò [...] posats a escollir el poble sempre s'estimarà més el melodrama» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Suenan campanas y entonces vuelven todos al centro de la escena y empiezan a cantar el himno republicano *La campana*, de Abdó Terrades (1842), supuestamente musicado por Clavé; la letra del himno exhorta al pueblo a ser rey y a marchar hacia la victoria. Resulta sintomático que cada vez que se refieren al pueblo se apodere de los políticos un gesto de incredulidad y cansancio, que en el caso de Mitjavila llega hasta el bostezo. Una voz en *off* pronuncia un rezo contaminado con las preocupaciones de los dirigentes: «Ángel de la Guarda, dulce compañía, líbranos ahora de la Fecsa, de la Renfe y el tranvía» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Mitjavila le sugiere con sorna a Serraclara que en las próximas elecciones cante de vez en cuando *La Internacional*, a ver si recupera así a alguien de la vieja guardia; alude así a la pérdida de la militancia y del electorado más izquierdista del PSOE en los últimos tiempos. Gateres, enfático y con el puño en alto, declara que, tras haber cantado y bailado, lo que hay que hacer es

dar un buen *cop de falç*—referencia al himno *Els Segadors*— a la puerta *fent pinya* — expresión catalana de origen *casteller* con que se alude a la fraternidad y la unidad que hace la fuerza—; se lleva de la mano a Serraclara y se ponen a hablar en voz baja, como si conspiraran o pactaran en secreto —posible alusión al pacto sobre el Estatuto de Cataluña que en 2006 Artur Mas y José Luis Rodríguez Zapatero cerraron en privado—. Mientras Serraclara y Gateres se hablan al oído, Gratallops afirma que, como Napoleón, prefiere ir contra ellos que con ellos. Reacio a dar su apoyo al partido de Gateres, que es de signo catalanista pero conservador y pactista, Gratallops recita unos versos de *Coses de l'oncle!* (1864), de Pitarra: «I si un dia em toca el torn / i el govern per sort em dóna / una vara a Barcelona, / seré el tirano del Born» (Soler, 2013, II: 518). Gateres, un señor fino de comarcas, y Mariagneta, la más pulcra y mona de toda Barcelona, se reconcilian en un abrazo con carantoñas, después del pacto secreto que él ha negociado a escondidas con Serraclara y que lo hace flotar de alegría, pizpireta y emocionado. Una voz en *off*, poseída por el espíritu de Jordi Pujol, afirma que lo más importante de todo es «fer pàtria». Mientras Gateres coquetea con Mariagneta —que es como decir que la derecha catalanista coquetea con la derecha españolista—, Mitjavila se abraza efusivamente a Serraclara, a horcajadas sobre él — como la izquierda más progresista se asoció con la izquierda, más mayoritaria, de los socialistas—. Gratallops se queda solo, rígido e imperturbable sobre el cañón, mirando a unos y otros; queda clara la soledad de ERC tras el pacto secreto entre CIU y el PP.

En el cuadro séptimo Serraclara, sentado en la base del cañón de Espartero, y con una política a cada lado, cita de nuevo un pasaje del discurso de Serafí Pitarra —al que considera un visionario— en el Centre Català, pronunciado el 28 de abril de 1890: «Lluny de nosaltres la idea de desmembrar la pàtria, ni de separar-nos d'Espanya. No, nosaltres mai serem separatistes ni unitaristes»⁶⁷ (Cunillé y Albertí, 2007, s. p.). Serraclara grita un viva para el federalismo, que él define como una separación cariñosa, y Gratallops y Gateres forcejean para ver si dentro del cañón hay munición. Dentro del cañón hay una bala grande y todos quieren verla. Una voz en *off* exclama: «POUM! [...]¡Los anarquistas renunciamos a todo, excepto a la victoria!» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.); se trata de una frase de José Buenaventura Durruti (1896-1936), anarquista de la CNT que, al frente de varios grupos de autodefensa, lideró tentativas fallidas primero contra el rey Alfonso XIII y más tarde contra el dictador Primo de

⁶⁷ Documento 24038 del Fons Frederic Soler. Institut del Teatre.

Rivera, y que tuvo en la Guerra Civil un protagonismo importante en la lucha contra el fascismo hasta crear, con el comunismo libertario en Barcelona, la famosa Columna Durruti, que estabilizó los frentes de Aragón y, más tarde, de Madrid. Lejos de identificar la frase de Durruti, Mariagneta cree que procede de los comuneros —que entre 1520 y 1521 participaron en las revueltas de las Comunidades de Castilla—, mientras que Gratallops la atribuye a los *rabassaires* —sindicato de viticultores no propietarios surgido en Cataluña en 1922—; Mitjavila, por su parte, asocia esta voz directamente con la revolución. Entre comentarios a las actuaciones urbanísticas del gobierno y opiniones sobre el encaje entre Cataluña y España, Mariagneta recita un fragmento de *El trovador*, cuando Leonor exhorta a Manrique a cumplir el juramento de amarla eternamente, y Gateres, como respuesta, recita a su vez unos versos de Pitarra, espigados de la obra *Batalla de reines* (1887): «Ah! Adéu, roser de ma vida; / adéu, ma dolça esperança; / adéu, mon únic amor; / adéu, ma reina adorada» (Soler, 1981: 247). Una voz en *off* recita unos versos del poema «Oda nova a Barcelona» (1911), de Joan Maragall: «On te'n vas Barcelona, esperit català / que has vençut la carena i has saltat ja la tanca / i te'n vas dret enfora amb tes cases disperses, / lo mateix que embriagada de tan gran llibertat?» (Maragall, 1977: 117). La escena finaliza con todos los personajes sentados en el cañón menos Gratallops, que permanece de pie y lo mira todo con escepticismo.

A inicio del cuadro octavo, cuando aún no se ha iluminado la escena, se oye la voz de Albertí, que cuenta hasta tres. Mariagneta se queja de que hace ya tres días que están encerrados y no ha venido ninguna filipina a limpiar. Serraclara se sorprende de que nadie los eche de menos. Los políticos están despeinados y descompuestos:

GATERES.- Gratallops, fa més ulleres que un òptic.

GRATALLOPS.- I vostè fa cara com d'escudella amb safrà.

GATERES.- Vostè és un tros d'ase.

GRATALLOPS.- I vostè un beneit del cabàs (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

Ingeniosa es la expresión pitarriana que recoge la dramaturgia de Cunillé y Albertí, procedente de *El cantador*: «Fa més ulleres que un òptic» (Soler, 2013, I: 330). En la obra de Pitarra la dice el cantador al ver la palidez de Leonor, que acaba de ingerir veneno; en *Assajant Pitarra*, Gateres la utiliza para darle a entender a Gratallops que tiene ojeras. El verso con que le replica Gratallops procede de *Ous del dia* (1884): «si fas una cara d'escudella amb safrà» (Soler, 2013, I: 186). Por otra

parte, la expresión «beneit del cabàs» aparece en *La dida* (1872): «Oh! I bé, beneit del cabàs! / I d'això haveu fet cap cas?» (Soler, 1981: 137).

Los cinco políticos deciden ensayar para el 11 de septiembre. Gratallops, sentado junto a los demás, lee el texto que tiene asignado, perteneciente a *Don Jaume el Conquistador*. Esta obra, la más representativa de la literatura erótica popular, escrita en los años sesenta del siglo XIX y atribuida a Serafí Pitarra —aunque él siempre negó su autoría—, utiliza un léxico erótico y muy vulgar para reírse de la figura más mitificada en la Edad Media en Cataluña, el rey Jaime I el Conquistador, que en el pasaje seleccionado sodomiza a un moro ante todo su ejército: «Per Sant Jordi! —el rei digué—, / al moro, rei taül, / que juro dar-te pel cul / així que dintre entraré. / Llavors entrem a Mallorca / (com va sé, encara ho ignoro); / entra el rei, guanya al moro / i pel rulé me l'enforca. / Que vinguin tots! —ne digué—, / i allà, sobre d'un bagul / donant al moro pel cul / tot l'exèrcit el veié» (Soler, 1992: 5). Los personajes de *Assajant Pitarra* no dan crédito a lo que están leyendo. Gratallops, ante la atónita y escandalizada mirada de los demás, continúa con otro fragmento del mismo texto: «Tot seguit va començar / a inflamar-se-li un colló / i trobant-se els pantalons / tots mullats de per qui sota / van veure que era la gota / que feien les purgacions. / Endemés s'ha sapigut / que aquell lladre punyetero / ja es feia dar pel trasero / pels seus esclaus» (Soler, 1992: 6). Gateres se persigna y Serraclara tilda el relato de muy sucio, recogiendo la réplica del personaje de Fontanelles en la obra original de Pitarra: «Cony, que brut!» (Soler, 1992: 6). Gateres se niega a ofrecer pornografía el 11 de septiembre. Se turnan en la lectura Gratallops y Mariagneta, asumiendo uno la intervención del rey —«I no us farà oblidar vostra família / que de crostes he omplert la vostra xona?» (Soler, 1992: 11)—, y la otra, la voz de la infanta de Sicilia, a la que el rey desvirgó y le contagió la enfermedad que él contrajo del moro: «en cada pal, senyor, de mes galeres, / la vostra pixa em semblarà que veig / i en l'escuma nevada de ses ones / el glop blanquíssim de la vostra llet. / Me sentiré seguida com fantasma / de vostra pixa pel record etern, / plorant gotes de llet la vostra fava, / roja com barretina de pagès» (Soler, 1992: 12).

Gateres se muestra firme ante semejante difamación —«Ni Jaume I, ni cap català com cal, a cap moro dóna pel cul ni té la titola com una barretina!» (Cunillé y Albertí, 2007, s. p.)—, aunque en un aparte confiesa que muy cerca de allí, entre las zarzas del castillo de Monjuïc, ha probado el placer de la sodomía: «Tot que jo aquí, a prop del Castell de Montjuïc, de nit entre els esbarzers, m'he fet enforcar per cada

barretinassa... Però de tot m'he confessat i he estat perdonat per Déu com cal» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Con todo, Gateres traiciona su verdadera inclinación en pos de la mojigatería conservadora de su partido, y declara, en una clara referencia a la ley de matrimonios homosexuales aprobada en 2005: «Des que tothom es pot casar amb qui vol tot és una disbauxa i ja passa de vici! Això ja no sembla Catalunya!» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). La escena termina con los golpes de efecto de dos voces en *off* distintas. La primera vuelve sobre el texto de Pitarra *Don Jaume el Conquistador* —«Aquí del excrement se'n diu merda; del fornicar, fotre; del pene, pixa; dels testículs, collons, i de la patata, figa»—, y recibe la réplica de Mariagneta, que se queja de «falta de señorío», y también de la política de normalización lingüística: «Vaja, ja ha començat la classe de català del que ara es parla. Maleïda immersió lingüística!» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Gratallops y Mariagneta casi llegan a las manos, y otra voz en *off* sentencia que «El català és un dels tipus humans a qui agrada més de barallar-se per coses sense transcendència i per les transcendents també, de vegades» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Mitjavila, de pie sobre el cañón, y con las sandalias en la mano, dice estar preparando una *Diada* europea sobre todo:

MITJAVILA.- Jo hi crec molt en Europa i en el món en general. Crec també en l'ateïsmo, el laïcisme, la tolerància, la meteorologia, les ciències exactes i el macramé. Els d'esquerres som sistemàticament antisistema, solidàriament universals amb persones, animals, plantes i minerals [...]. Amb la butxaca i la figa cadascú ja s'espavila. En fi, que res humà ens és aliè i que «si te he visto no me acuerdo». Oi que m'entenen? (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

En el cuadro noveno los personajes, cada vez más desarreglados por el cansancio, el encierro y el ayuno, juegan a cartas sobre la base del cañón. Discuten por el juego y se acusan unos a otros de hacer trampas. Mitjavila afirma que ha ganado y se oye el ruido de una máquina tragaperras. A continuación, una voz en *off*, en un catalán con mucho acento extranjero, cita unas palabras de *Un enemigo del pueblo* (*En folkefiende*, 1882), de Henrik Ibsen, que ya habían sido utilizadas en el monólogo de Lluís Homar *Et diré sempre la veritat* (2002): «En una casa que no es ventila ni s'escombria cada dia us asseguro que la gent perd, al cap d'un parell o tres d'anys, la capacitat de pensar i d'actuar moralment [...]. Sóc Henrik Ibsen, i no sé ben bé què hi faig aquí. Ja m'ho diran vostès...» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Aquí la sentencia se aplica de modo literal a la situación de encierro y suciedad de los políticos, cuando en el original de Ibsen tenía un sentido moral. Los cinco políticos siguen jugando a cartas y lanzándose

pullas. Se vuelve a oír la voz en *off* de Ibsen que habla de la conciencia humana, del fraude y la mentira. Ellos siguen a lo suyo: «I a les penes botifarres» (Cunillé y Albertí, 2007, s. p.); esta última expresión la hallamos en *Ous del dia*: «Segueix el dicho. / Oblida'l i a les penes, botifarres!» (Soler, 2013, I: 175).

En el cuadro décimo Mariagneta, con un casco en la cabeza y aires de solemnidad, recita a Pitarra; los demás la escuchan sentados en el cañón con una mezcla de atención y estupefacción: «L'assumpto aquí, segons sembla, / és tot robar, o no robar. / L'un una col, l'altre un rave, / l'altre un préssec, l'altre un pa» (Soler, 1994: 169). El fragmento pertenece a *Els estudiants de Cervera* (1871), una comedia corta que se abatía contra la mitificación de un pasado entonces reciente, el de la generación de los abuelos de Soler; Mariagneta reproduce sesgadamente el ingenioso monólogo en que un personaje llamado Carbassa, parodiando la célebre disyuntiva de Hamlet, habla de la costumbre patria del hurto, y lo aplica a la reputación del gobierno de ser corrupto y fraudulento. A este *Hamlet* pitarriano sigue una voz en *off* que, imitando la de José María Aznar, ex Presidente del Gobierno, dice: «España iba bien». Gratallops rebautiza a Mariagneta como Mariespaña y la exhorta a dejar de lado sus crónicas negras de Madrid. Por su parte, Serraclara declara: «Som quatre-cents i sempre som els mateixos» (2007: s. p.); se trata de una expresión que alude a las 400 familias que supuestamente componen la burguesía catalana y se han repartido el país, dando además impulso, con su poder e influencias, al llamado pelotazo financiero e inmobiliario. A continuación, los cinco políticos cantan el inicio del himno de los Escolapios: «Somos huestes sedientas de gloria / la mayor gloria que a Dios Ignacio dio». Esto está en clara relación con la frase anterior: las familias catalanas de la burguesía metida en política se han formado todas en los jesuitas, los escolapios o los hermanos de la Salle. Mariagneta, que se considera a sí misma «bona, llesta, fermosa, rossa, fina, pura, mansa, jove, tendra, esbelta i noble» —cita y paráfrasis de unos versos de *Lo ret de la Sila* (1877) de Pitarra: «Oh! És un àngel, / bona, neta, llesta, hermosa, / ròssa, fina, pura, mansa, / jova, tendra, esbelta, nobla, sàbia» (Soler, 1895: 34)—, se queja del hedor que exhalan y se rocía las axilas con un desodorante. La siguiente frase que pronuncia la voz en *off* —«Teníamos una idea de España, por eso no queríamos gobernar a costa de dejar España centrifugada» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)— corresponde a un fragmento del discurso «Tiempos difíciles», pronunciado por José María Aznar el 15 de diciembre de 2005 en la presentación del libro de Pedro J.

Ramírez *El triunfo de la información*⁶⁸. Y otra voz en *off* deja ir una declaración de Esperanza Aguirre en una entrevista para *El Mundo*, del día 21 de marzo de 2006⁶⁹: «El reconocimiento de Cataluña como nación lleva implícita la imposibilidad de que exista la nación española tal y como ha sido concebida desde las Cortes de Cádiz» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). De nuevo la voz de Aznar dice que España iba muy bien —dice «iba», claro, porque la España en que se representa *Assajant Pitarra* es la gobernada por los socialistas, con José Luis Rodríguez Zapatero al frente—, Gateres alude a las ruinas de la grandeza de España, y Mariagneta lo contradice argumentando que España ha progresado mucho en construcción y «ya no es fácil ver, afortunadamente, a un español subido a un andamio. Ahora los españoles están en unos puestos más altos. Yo creo que en eso la población inmigrante es fundamental, y nuestro progreso se ha debido también a ellos» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Mariagneta declara que el alzamiento popular del 18 de julio de 1936 fue «uno de los más simpáticos movimientos político-sociales de que el mundo tiene memoria» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.) y con ello confunde a los demás políticos, que se ven obligados a confesar que esto lo oían también en su casa, y les parece como si la dirigente popular los estuviera embrujando para que confesaran sus secretos familiares. Mariagneta, mientras se rocía de nuevo con desodorante —Mitjavila trata de arrebatárselo, en un amago de forcejeo—, invoca el patronazgo de María Inmaculada para que proteja la unidad de España. La voz en *off* de Aznar, el gran pope del partido al que a todas luces representa Mariagneta, remata la escena: «España iba requetebién» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

El cuadro undécimo nos muestra a Gateres haciendo todo tipo de equilibrios y aspavientos, muy cómicos y afectados, para encontrar la postura en que la minúscula radio que tiene en la mano se sintonice y pueda oírse; después informa a sus colegas de que en la radio no hablan de ellos sino del Barça:

SERRACLARA.- Si sortim d'aquí juro que un dia sigui com sigui seré president del Barça.

GATERES.- (*Apaga la ràdio.*) Doncs jo poso a Déu per testimoni que un dia seré president de la Caixa.

⁶⁸ Disponible en línea: <http://www.libertaddigital.com/opinion/jose-maria-aznar/tiempos-dificiles-28691/>.

⁶⁹ Disponible en línea: http://www.madrid.org/esperanzaaguirre/descargas/pdf/ENTREVISTA_El_Mundo_23_7_06.pdf.

MITJAVILA.- I jo presidenta del Círculo de Economía i de la Cambra de Comerç, Indústria i Navegació.

MARIAGNETA.- Jo tot això i a més a més «duquesa de Alba».

GRATALLOPS.- (*Apart.*) Doncs jo dic que primer és lo partit que tot.

SERRACLARA.- Miri, Gratapolls, aquí ja estem tots farts dels seus apartos (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

Luego discuten sobre dónde deberían situar el kilómetro cero de Cataluña. Una voz en *off* rubrica: «Som l’anomalia nacional més gran d’Europa» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.); esta cita corresponde a la declaración de Josep Lluís Carod-Rovira, presidente de Esquerra Republicana de Catalunya, en el discurso «Un país, un futur», pronunciado en el Auditori de Barcelona el 27 de abril de 2005⁷⁰. Y Gratallops se pone hamletiano —«Ser astre o ser satèl·lit, ser país o ser província, aquesta és la qüestió» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)—, parafraseando unas palabras de Carod-Rovira en el discurso antes citado. Tanto Serraclara como Gateres se pasean inquietos, mientras que los otros tres políticos permanecen sentados. Suena el móvil de Serraclara y le preguntan por el Museo de Cera: «No, això no és el Museu de Cera, és el Castell de Montjuïc, i jo sóc el President. (*Pausa.*) No, el president del Museu de Cera no, el President de la Generalitat. (*Pausa.*) M’ha penjat! [...] M’ha dit que ja em vindria a veure diumenge que ve al Museu» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Una voz en *off* lanza la consigna «Mori en Cambó. Visca en Macià!» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.), que había sido voceada por la multitud el 14 de abril del año 1931, fecha de la proclamación de la Segunda República Española. Todos al unísono declaran ser muy amigos de sus amigos, a los que pueden enriquecer si quieren. Serraclara no encuentra su cartera; la tiene Gateres, que dice haberla recogido del suelo. Resulta que todos ellos han encontrado alguna cartera en el suelo. Todos se intercambian las carteras, hecho que, por una parte, tiene un referente en *La creu de la masia* de Pitarra —«Doncs, la cartera» (Soler, 1920: 14)— y, por la otra, alude metafóricamente a la facilidad y aleatoriedad con que se otorgan cargos y ministerios en el mundo de la política. Una voz en *off* apostilla: «No patiu, ja els suspendrà la vida» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.); esta frase expresa la autoindulgencia de una ciudadanía que no reprobaba suficientemente a sus políticos, como si hiciera dejación de la justicia en manos de la providencia o la divinidad, dimitiendo así de las propias responsabilidades. Serraclara insiste en que alguien les está haciendo luz de gas con

⁷⁰ Disponible en línea: <http://www.esquerra.cat/documents/arxiu/conferenciaunpaisunfutur.pdf>.

todas esas psicofonías que tienen por objeto confundirlos en sus percepciones. Se hace la oscuridad.

A inicio del cuadro duodécimo Albertí vuelve a contar hasta tres y se hace la luz. Serraclara, sentado en las escaleras de la grada, afirma que deben rendirse a la evidencia y reconocer que la ciudadanía se ha olvidado de ellos, sus políticos. Gateres, totalmente descompuesto y por los suelos, no sabe a qué atenerse. Mariagneta los rocía a todos con su desodorante, diciéndoles que cada vez hieden más. Serraclara propone salir de allí cavando un túnel bajo tierra para llegar al exterior del castillo; se saca una libretita del bolsillo, y dice que, según los cálculos que ha hecho, tardarían una semana en escapar. Desde la legalidad más ortodoxa, Mitjavila le replica que no se han efectuado las pruebas geológicas pertinentes ni se han pedido los permisos al Departament d'Obres Públiques, y Gateres remata: «És que a vostès només se'ls enfonsen túnels i ponts... I el que està clar és que la enginyeria no és el seu fort» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Se oye de nuevo la voz de Pasqual Maragall afirmando que el problema del gobierno es el tres por ciento; Serraclara se pasea con la libretita hacia abajo, como si fuera la vara de un buscador de agua o de un rbdomante; Gratallops desciende del cañón y repta por el suelo, hasta situarse donde se supone que está el foco de la excavación, y Mariagneta, todavía con el casco puesto, teme dejarse las uñas para nada. A Gateres y Gratallops, tumbados en el suelo, con el oído pegado a las corrientes subterráneas, les parece oír una veta de agua. Después Gateres y Serraclara discuten y se insultan. Cuando aluden a algunos de los escándalos más sonados o de los temas más polémicos —Banca Catalana, en el caso de CIU; la gestión urbanística durante los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992), en el caso del PSOE—, se oye una voz en *off* que parafrasea a *Don Jaume el Conquistador*: «Vaja un bunyol que havem fet! / Sí que l'havem ben cagada!» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.).

Al inicio del cuadro decimotercero, todos cantan *Les flors de maig* (1858) una pastorela dedicada a Manel Angelon —periodista perteneciente al partido republicano de Emilio Castelar que tuvo una participación activa en el movimiento de la Renaixença catalana—, con música de Josep Anselm Clavé. Gateres, con voz potente y grandes aspavientos gestuales, esto es, con mayor implicación que sus compañeros en la *performance*, capitanea el canto de pie sobre la base del cañón; las dos mujeres, una a cada lado de Gateres, parecen traspuestas, dormidas o drogadas. Gratallops sigue tirado en el suelo, y Serraclara, desde el lateral, dice que las cosas van mejor, ya que

por lo menos no se oyen voces. Hace una semana que están encerrados y no se soportan más los unos a los otros. Gratallops la emprende con Mariagneta por haber perdido la llave del castillo —«I després dirà que la culpa no és de Madrid» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)— y ella se queja de que la culpen de todo cuando es pura e inocente como Doña Inés; luego atacan a Mitjavila —*consellera* de *catering* y cultura, y por lo tanto promotora de la nueva dramaturgia catalana— por haberlos encerrado allí a ensayar Pitarra. Serraclara propone que hagan un *castell* para alcanzar una ventana y hacerse oír desde el exterior. Entonces discuten por quién se pondrá debajo de todo del *castell* y quién lo culminará haciendo de *anxaneta*. Mariagneta evidencia en este punto su ignorancia acerca de las tradiciones catalanas: «Què és això de fer d'*anxanetes*? Una altra porcada d'esquerres?» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Ninguno quiere arrimar el hombro ni ponerse debajo. Una voz en *off* pronuncia el eslogan «OTAN de entrada, no» que el PSOE, con Felipe González al frente, había defendido antes del referéndum del 12 de marzo de 1986, sobre la permanencia de España en la OTAN —organización a la que pertenecía desde el 30 de mayo de 1982—, y que contradujo después en este referéndum al proponer, inesperadamente, la opción del sí. Luego los cinco representantes políticos discuten por lo que gritarán por la ventana, en caso de que se pongan de acuerdo para construir el castillo humano. Mariagneta piensa que si revelan los nombres y cargos de quienes hay encerrados corren el riesgo de que afuera tiren la llave. Gratallops, para liberar energía catalana reprimida, grita tres veces una famosa frase de la obra del personaje de Manelic en *Terra baixa*, de Àngel Guimerà: «He mort el llop!». Les asalta la duda de si han pagado el último recibo de la luz del castillo y se hace la oscuridad.

El cuadro decimocuarto nos sitúa en un castillo a oscuras y en plena noche. Todos los personajes menos Serraclara están sentados en el cañón —Gratallops y Gateres arriba, y las dos mujeres abajo— envueltos en una penumbra azul, que denota que están a oscuras pero que al mismo tiempo permite al público ver el gesto y el semblante de los intérpretes. Ahora se alternan dos voces en *off*: la primera corresponde a Jordi Pujol —«Crec sincerament que amb Catalunya tenim un país que Déu n'hi do [...]. Em declaro humanista cristià»—, y la segunda al dramaturgo Henrik Ibsen: «No puc suportar-los, vatua, els prohoms! N'he tractats massa tota la meva vida! Fan com les cabres en una plantació encara tendra: ho roseguen tot, i barren el pas als homes lliures, tant és que es girin cap aquí com que es tombin cap allà» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Pujol habla de la economía productiva —«No hi ha

hagut contradicció entre fer país i fer política [...]. Aquests vint anys han donat el millor balanç que pot presentar Catalunya en molt de temps; no sé si cent o dos-cents anys»— e Ibsen habla de la necesidad de deshacerse de los capitostes de los partidos: «Tant se val que s'enfonsi una societat basada en la mentida. Sabeu que us dic? Que l'ensorrin! Com la ronya, s'haurien d'eliminar els qui viuen de la mentida» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Los cuatro dirigentes escuchan estupefactos las voces, como en un combate o un partido de tenis; de hecho vuelven la cabeza de un lado a otro, como si pudieran ver quién habla cada vez. Pujol, encarna la mentalidad pragmática del *botiguer*, e Ibsen la del intelectual idealista que denuncia la mentira y el fraude. Con el propósito de ahuyentar las voces, Mariagneta canta el aria de la tos, de *La Traviata*, desafinando de una manera estridente y con la letra cambiada para la ocasión — «Povera donna, sola / Abbandonata in questo / Popoloso deserto / Che appellano Montjuïc» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)—, y el resto se tapa los oídos.

En el último cuadro, los cinco personajes están puestos de cualquier manera sobre el cañón: exhaustos, traspuestos, despatarrados. Serraclara sigue en la escalera, pero con la cabeza gacha, como si durmiera. Gateres, que se ha dormido con la cabeza en la entrepierna de Gratallops, se incorpora y recita, con pompa y ampulosidad: «No puc, ni sóc, ni pretenc ser un savi; vull, al contrari, que es noti que sóc l'home més insignificant que hi ha a la terra i que tots els meus detractors ho són encara una mica més que jo [...]. Ho deixaré tot al bisbat, fins i tot la botiga de vetes i fils si surto d'aquí» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Serraclara le pregunta si delira y Gratallops le responde con la consigna «Visca la terra! Muyran los traidors! Muyra el mal govern!», con la que los segadores amotinados mostraron su descontento el 6 de junio de 1640, conocido como el Corpus de Sangre y considerado el triunfo de la revolución y el comienzo de la Guerra de los Segadores. Ante esta salida de tono, Serraclara le recuerda que el gobierno ahora son ellos, a lo que Gratallops responde: «Jo ara sóc en Joan de Serrallonga, enemic d'esquirols i botiflers» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Están todos como poseídos por personajes históricos. Así, de repente Mariagneta pronuncia palabras del último parte de la Guerra Civil, a cargo de Francisco Franco: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, las tropas nacionales han alcanzado sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Mitjavila, reptando por el suelo, tiene la idea de disparar un cañonazo a la puerta para poder escapar. Serraclara la felicita por la ocurrencia y le promete que, además de la *Conselleria de càtering i cultura*, le dará la de *interior i garrotades*.

Todos hacen sus promesas por si salen de allí; no se trata, en este caso, de promesas electorales, impregnadas de hipocresía, sino que responden a propósitos que les benefician a ellos tanto en el ámbito privado como en el público: así, Mitjavila hará de Cataluña un fortín inexpugnable, con cámaras en cada esquina y un batallón de *mossos d'esquadra*; Gateres seguirá *fent país* con su bolsillo; Serraclara subirá las comisiones del 3 al 10 por ciento; Mariagneta irá a Albania a tantear el negocio inmobiliario, y Gratallops se propone borrar el quilómetro cero de la Puerta del Sol. Son los últimos estertores antes de una muerte anunciada. Citando al President Lluís Companys — «Tornarem a lluitar, tornarem a sofrir, tornarem a vencer! Visca, visca, visca Catalunya!», las palabras que pronunció el 1 de marzo de 1936 en Barcelona, en el balcón del Palau de la Generalitat, tras su liberación de la cárcel—, Serraclara capitanea el grupo y da la orden de disparar. Todos empujan el cañón con gran esfuerzo y consiguen darle la vuelta hasta situarlo de perfil. Del cañón sale una masa informe amarilla y roja, como un minúsculo vómito con los colores de la *senyera*. Los personajes se quedan inmóviles en los laterales del cañón, medio derrengados, mientras se oye la voz del locutor radiofónico Antoni Bassas, que informa de unos restos humanos hallados en el castillo de Montjuïc: «Aquest matí, en obrir una dependència segellada del Castell de Montjuïc, han estat trobats els esquelets de cinc persones abraçades a un canó del segle XIX. Es desconeixen les seves identitats tot i que algunes hipòtesis apunten que es podria tractar de vells combatents que, a les ordres del general Espartero, bombardejaren la ciutat de Barcelona l'any 1842» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.). Fin de la obra.



Además de las citas que hemos ido apuntando ya, cabe notar las incorporaciones léxicas y las expresiones tomadas de obras de Pitarra en el lenguaje de los cinco representantes políticos. Así, de la pieza *El Cantador*, que, escrita por Pitarra en colaboración con Pau Bunyegas —pseudónimo de Conrad Roure—, parodia *El trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez y demuestra la radical falsedad del tópico romántico contraponiéndolo a los elementos de la realidad cotidiana, la

dramaturgia de Cunillé y Albertí ha tomado palabras como *estupeflautos* (Soler, 2013, I: 322), o expresiones como «mústia com un lluç d'hostal» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.), aplicada por Serraclarà a Mitjavila y tomada del momento en que Leonor describe cómo se sintió al ver por primera vez a su amado bajo la celada, en un torneo del que resultó vencedor: «Et vas alçar la celada / per jo la banda posar-te / i en descobrir-te i mirar-te / em vas deixar a mi admirada: / mústic com un lluç d'hostal, / romàntic como un llorer, / els cabells a collibè / i la barba de malalt» (Soler, 2013, I: 291). También de esta pieza se toma la expresión «parlar en castanyola» (Soler, 2013, I: 309), utilizada en el sentido de hablar en castellano, aunque en la época de Pitarra tenía también el sentido de ser simple y corto de entendederas.

De *Les píndoles de Holloway* (1860), obra crítica con el triunfalismo que provocó en la burguesía la guerra de África de 1859 y 1860, Mitjavila cita unos versos del moro Mulei, insultado por el criado de un cristiano: «Pot ser més trist el destino / de nostra fiera fortuna / que ha abatut la mitja lluna / per gent que mengen tocino?» (Soler, 2013, I: 67); Mariagneta, por su parte, toma prestadas palabras de un personaje llamado Ambrós para definir al President Serraclarà: «Coneixent el geni seu, / ja sap tothom a Espanya / que quan ell fica la banya / al forat, ningú l'en treu» (Soler, 2013, I: 80). Del poema satírico en seis episodios *L'últim trençalós* (1964), que opera una distorsión de los recursos y convenciones del romanticismo, la dramaturgia de Cunillé y Albertí incorporan la llamada aria de la tos del final de *La Traviata* —«coneguí son cant hermós; era l'ària de la tos / del final de la Traviata» (Soler, 1994: 108)—, que el personaje de Mariagneta se empeñará en interpretar en dos ocasiones en *Assajant Pitarra*. De *Els estudiants de Cervera* (1871), se reproduce, como hemos visto ya, un buen fragmento del ingenioso monólogo que parodia el de Hamlet y que se encabeza con «L'assumpto aquí, segons sembla, / és tot robar, o no robar» (Soler, 1994: 169). De *La venjansa de la Tana* (1864), parodia de *La venganza catalana* (1864) de García Gutiérrez, se recogen expresiones como «gandularro» (Soler, 2013, I: 354) y paráfrasis de réplicas como «O si no, d'una trompada / t'enfonso aquí l'espina!» (Soler, 2013, I: 349). De *Ous del dia* (1864), parodia de *Flor d'un dia* (1851) de Francesc Camprodon, se reproduce una ingeniosa frase que parece una greguería ramoniana —«l'amor és com un floroncle, / que un cop rebentat es cura» (Soler, 2013, I: 170)—, y también podría inspirarse en esta pieza —en concreto en la escena XII, en que la familia presidida por el señor Onofre organiza una recepción para casar a su hija, y apronta el chocolate caliente y la orchata (Soler, 2013, I: 188)— el motivo de la

chocolatada de Mariagneta en el Putxet. De *Coses de l'oncle!* (1866), sátira al pragmatismo burgués, Gratallops cita unos versos para reafirmarse en su catalanismo izquierdista y en su negativa a pactar con los conservadores: «I si un dia em toca el torn / i el govern per sort em dóna / una vara a Barcelona, / seré el tirano del Born» (Soler, 2013, II: 518).

Expresiones como «Ets un gat dels frares» (Soler, 1912: 26) o «¡Si el món es un cop de puny!» (Soler, 1912: 87) proceden de *La bala de vidre* (1868). Una expresión habitual del catalán de la época es la de *beure a galet*, que aparece en varias piezas de Pitarra y también en *La dida* (1872), obra de ambiente rural de la que Gateres adapta una réplica: «Miri, jo a galet ja hi bec quan bec en porró» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.) —véase «Perquè jo, Antònia, a galet / ja hi bec quan bec amb porró» (Soler, 1981: 144)—. Asimismo de *El ferrer de tall* (1874), drama con que Pitarra, dejando a un lado la burla para acercarse al teatro más tradicional, importa en Cataluña el tema del honor como fuente de conflicto, toma Gateres un par de réplicas: «si parla: —Calla, xerraire! / si calla: —Parla, mussol!» (Soler, 1967: 146); y «Tot és picar ferro en fred» (Soler, 1967: 208). *Lo forn del rey* (1880) contiene un personaje que se llama Mariagneta, como la líder del partido españolista en *Assajant Pitarra*: «¡Ay, María, Mariagnona, Mariagneta!» (Soler, 1909: 18).

Cura de moro (1876) es un gran filón para la metáfora manducatoria tan del gusto de Pitarra, y que reverbera también en la dramaturgia de Cunillé y Albertí: «¿Què hi ha? Llenguado, / sopa a la julien, rustit, / bou á la adova, / volets, / platillo ab naps, cervellets, / ví, postras, y bon profit» (Soler, 1899: 30). De *Lo ret de la Sila* (1877) se sacan alusiones a la cultura popular de la época y se reproducen versos como «Adiós, salada, remona, / retrechera, retebien, / salero de sal, pimpollo, / niña bonita, pamet» (Soler, 1895: 22), piropos que en esta pieza le lanza el hijo de un carbonero a la hija de un yesero, y que en *Assajant Pitarra* Gateres le prodigará a Mariagneta; después ella se definirá a sí misma con términos sacados del mismo texto: «bona, neta, llesta, hermosa, / ròssa, fina, pura, mansa, / jova, tendra, esbelta, nobla, sàbia...» (Soler, 1895: 34). El personaje de Mariagneta se servirá de no pocas citas pitarrianas para definirse; así, de *Lo trinch del or* (1884), obra en prosa, toma y parafrasea estas palabras de un personaje llamado Florenci: «Só de la *crem* de la bona societat barcelonesa. Socio del Jockey-Club, del de regates, del Circol Eqüestre» (Soler, 1911: 91); en el cuadro segundo de *Assajant Pitarra* Mariagneta se sorprende de que todavía

haya obreros, y es que ella —admite— solo frecuenta los círculos elitistas de la sociedad barcelonesa, esto es, el Jockey Club, el de regatas y el Círculo Ecuestre.

Batalla de reines (1887), el último éxito destacado de Serafí Pitarra, le proporcionó gran prestigio en los círculos intelectuales, ya que esta obra fue premiada por la Real Academia de la Lengua Española. De esta pieza Gateres toma unos versos y, modificándolos a su antojo, se los dedica a Mariagneta: «Ah! Adéu, roser de ma vida; / adéu, ma dolça esperança; / adéu, mon únic amor; / adéu, ma reina adorada» (Soler, 1981: 247). De *La carta de navegar* (1889) se extrae una expresión —«Per ara tot va com u- / nes calses de capellà» (Soler, 1915b: 37)— que Gateres le dice a Serraclara: «Reconegui que tot va com unes calses de capellà» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.); algunas expresiones de beatería de Gateres también pueden hallar sus referentes en esta pieza —y en otras— de Pitarra: «¡Valga'm Sant Pere i Sant Pau / i tots els àngels i tota / la cort celestial!» (Soler, 1915: 92). El apelativo «Donya Sal de Madrid» (1915a: 45) que Gateres aplica a Mariagneta está tomado de *L'infern a casa* (1892), como también otras expresiones afortunadas, tales que «No en trauràs res, creu-me; será picar en ferro fret» (Soler, 1915a: 18) o «Això és la fil·loxera, el còlera morbo, la febre groga» (Soler, 1915a: 55), entre otras. Y hemos ido comentando también, a lo largo del análisis, algunas citas de otras obras de Pitarra tales como *El castell dels tres dragons* (1865), *Si us plau per forsa* (1866), *Cafè y copa* (1871) y *La creu de la masia* (1873). Las veintitrés obras de que sirven Cunillé y Albertí para su dramaturgia aportan gran riqueza léxica, expresividad e ingenio. El registro utilizado es familiar, no erudito, en una clara reivindicación del catalán que se hablaba en la calle —«el català que ara es parla» era el lema que encabezaba los *Singlots Poètics* de Pitarra—, con supresión de afectaciones y arcaísmos. Los castellanismos se han mantenido en algunos casos con la voluntad de reflejar la realidad sociolingüística y rehuir un uso mitificado de la lengua.

Esta mirada sobre las *gatades* y otras piezas de Frederic Soler o Serafí Pitarra, hombre esparterista y liberal, y escritor popular donde los haya, pretende recuperar y revisar la producción de un dramaturgo que renovó la escena catalana de la segunda mitad del siglo XIX y que contribuyó al verdadero renacimiento de la lengua catalana. Algunas réplicas y aforismos sacados de contexto les sirven a Cunillé y Albertí para hacer patente el divorcio entre clase política y ciudadanía, y para denunciar la política desideologizada de nuestros días, reducida a mero mercadeo de intereses que confunde lo público con lo privado; como dice Molner (2007b: 27), reflejan un modo de hacer

política que es como «Una oferta de supermercado donde, tras la proliferación de marcas distintas, mucho es lo que une a nuestros políticos: de la especulación del suelo a la casita en el Empordà, del apego al cargo al delirio por el Barça». No hay un tratamiento satírico de las personalidades políticas, en la medida en que no hay ataques directos a nombres y apellidos, más allá de los referentes que vehiculan las psicofonías. Como señala Santiago Fondevila (2007a: 49), los personajes no pretenden encarnar ni imitar personas concretas de la política, con nombres y apellidos —los nombres de los cinco personajes son inventados y en cierta medida parlantes—, pero sí asumen «actitudes gregarias, partidistas, gremiales y mediocres». La crítica se ejerce sobre la política coetánea, que en Cataluña venía de un gobierno tripartito. Reconocemos, en estos representantes de los cinco partidos más significados del Parlament, el socialismo moderado y pactista —Serraclara—, la izquierda progresista, ecologista y *homeopática* —Mitjavila—, la derecha españolista —Mariagneta—, el catalanismo conservador y católico —Gateres— y el catalanismo independentista y republicano —Gratallops—. Aparecen los temas de la corrupción y la especulación inmobiliaria —«el cas és que l'únic que queda a Catalunya per requalificar és el Fossar de les Moreres» (Cunillé y Albertí, 2007: s. p.)—, las comisiones ilegales, el pactismo, el arribismo y el desinterés de la clase política por los problemas de la ciudadanía.

Se diseminan frases históricas de personalidades históricas y figuras de la política actual, en algunos casos muy reconocibles y en otros no tanto. Se hacen oír, bajo forma de psicofonías en el castillo de Montjuïc, las voces de algunos políticos destacados como, entre otros, Alejandro Lerroux, presidente de la Segunda República Española, o Enric Prat de la Riba, primer presidente de la Mancomunidad de Cataluña, distintos presidentes de la Generalitat —Francesc Macià, Lluís Companys, Jordi Pujol y Pasqual Maragall— y políticos del Partido Popular como José María Aznar, ex presidente del gobierno español, y Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad de Madrid. También asaltan a los cautivos consignas y lemas intempestivos de muy diversa procedencia. En Henrik Ibsen, que también es citado en *off*, ve Eduard Molner (2007b: 27) el símbolo del intelectual que no tenemos: su combate dialéctico con Pujol debe entenderse como una pugna del espíritu contra la materia. En este sentido, afirma Juan Carlos Olivares (2007: 49): «Són molt llestos aquests excel·lents exemplars de la “moderna dramaturgia catalana”: que encengui la metxa al costat d’un canó d’Espartero un escriptor universal mort el 1906, per assenyalar els anacronismes del

discurs patriota d'un ex president viu». Hay un transvase continuado entre los textos de Pitarra y sentencias o dichos —bajo forma de psicofonías— de la historia más reciente, y todo ello viene a iluminar el momento actual. Como apunta Fondevila (2007a: 49), «Los elementos paródicos del inicio, con canciones y textos más pitarrianos, dan paso a la parodia pura y dura de los políticos». De este modo, *Assajant Pitarra*, farsa o parábola sobre la condición política, compone un abigarrado mosaico —con teselas de todos los colores y orientaciones, con motivos de ahora y de antes— sobre la clase política y su crisis de valores.

6.2.3. Teatro musical: género chico e ínfimo

Xavier Albertí, que ha investigado mucho sobre las formas populares del teatro y ha estado inmerso en una tarea de recuperación de materiales históricos, afirma —contradiendo la idea, muy extendida, de que los musicales son una invención anglosajona— que Cataluña tiene una tradición mayor que Alemania y Francia: «El *cabaret* i el *music hall* són gèneres populars, directes i provocadors, però a la vegada tenen una forta càrrega ideològica i em permeten crear un teatre propi i contemporani, que entronca amb unes arrels que hem deixat assecar massa» (citado por Ribas Tur, 2012: 27). En el mismo sentido, Eduard Molner (2007a: 24) reivindica «Lo popular de antes, no como contenedor de caspa, sino como portador de vanguardia, de valores transgresores, de cuestionamiento de órdenes sociales».

Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí se proponen explorar y revisar el género de la zarzuela, que es la ramificación popular, satírica y cómica, además de producida en lengua vernácula, de la ópera italiana, y lo harán por primera vez con *El dúo de la Africana* (1893), todo un éxito del género chico que en sí ya constituía un ejercicio de teatro dentro del teatro, o de ópera dentro de la zarzuela, y al que, además, Cunillé y Albertí vincularon a la tradición hispánica del sainete, al genio literario de Valle-Inclán, Miguel Mihura y Ramón Gómez de la Serna, y al talento coreográfico y —casi podría decirse— vital de la bailarina Tórtola Valencia.

Después de su particular versión de *El dúo de la Africana* (2007), se propusieron aplicar una mirada contemporánea a *La corte del Faraón* (1910), zarzuela ya mucho más cercana al modelo de la opereta centroeuropea, con temas de actualidad y escenas de la vida real, y animada con chistes y alusiones de tipo político y satírico, además de

aderezada con ritmos de baile que estaban de moda en aquel momento (Alier, 1984: 58).

Tal como señala Serge Salaün, en los últimos años del siglo XIX, el panorama músico-teatral se caracteriza por una extrema imbricación de todo lo existente — género chico, zarzuela, revistas, etc.— y asoman fórmulas nuevas derivadas de las anteriores. De este modo, nace el llamado género ínfimo «que se propaga sobre los márgenes inciertos de las variedades y del género chico ya decadente» (Salaün, 1990: 33). *La Pajarera* (2011), escrita y dirigida por Lluïsa Cunillé, y con dirección musical de Xavier Albertí, responde a la voluntad de recuperar materiales históricos del Paralelo pertenecientes al género ínfimo.

6.2.3.1. *El dúo de la Africana* y la tradición del sainete



El dúo de la Africana original es una zarzuela del libretista Miguel Echegaray y del compositor Manuel Fernández Caballero que se estrenó en el teatro Apolo de Madrid el 18 de mayo de 1893 y que fue todo un éxito del llamado género chico. La nueva dramaturgia, a cargo de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí, fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona el 12 de abril de 2007, y obtuvo el Premi Butaca y el Premi de la Crítica de Barcelona. En Madrid estuvo en el Teatro María Guerrero del 15 de enero al 15 de febrero de 2009.

Además de impulsar y revitalizar el cuplé y la canción comercial, la zarzuela es una fiesta del lenguaje que precisa de agilidad verbal y habilidad creativa. *El dúo de la Africana* original explica cómo una humilde compañía de ópera prepara una representación de *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer. El tenor se enamora perdidamente de la soprano, casada con el empresario de la compañía, cuyo objetivo es sacar adelante la función sin pagarle a nadie. En la versión de Cunillé y Albertí, la compañía catalana La Santa Espina intenta representar *El dúo de la Africana* en Nueva Peñaranda, república centroamericana de opereta.

Fernández Caballero trabajó en un momento del desarrollo de la zarzuela en que había concomitancias con el género chico, pues pertenecía a una generación que bebió de las corrientes procedentes de Francia y de Viena. Señala Matilde Muñoz (1946:

165) que «Sus melodías amplias, rotundas, coloreadas por un levantinismo luminoso, tienen siempre una gran emoción dramática, una poderosa expresión, contenidas en líneas de perfecta elegancia». La célebre jota de *El dúo de la Africana* es una muestra elocuente de los resultados de la incorporación de lo genuinamente popular en su obra. Esta zarzuela, no exenta de críticas al italianismo y a la grandilocuencia frecuente en muchas de las obras y cantantes operísticos, parte del famoso dúo entre Vasco de Gama y Selika, del cuarto acto de *L'Africaine* de Meyerbeer, para mostrar las intrigas y amoríos de los comediantes entre bambalinas. Concebida en poco tiempo, muestra ciertas dificultades de conexión entre partitura y texto, por la mezcla algo desordenada de momentos líricos, cómicos y folclóricos.

Por su parte, Albertí y Cunillé, en su peculiar adaptación, disponen que la compañía catalana La Santa Espina represente este montaje popular en una república bananera corrupta y caciquil; la Gobernadora obliga a la *troupe* a actuar para ella sola, para decidir si da el visto bueno al espectáculo. La dramaturgia parte inicialmente del libreto de Miguel Echegaray, pero también se nutre de textos de Ramón María del Valle-Inclán, Miguel Mihura, Ramón Gómez de la Serna y Tórtola Valencia, y mantiene cinco de los seis temas cantados originales. Albertí y Cunillé buscan reinterpretar la corriente literaria que bebió de los sainetes líricos del siglo XIX que influenciaron la literatura esperpéntica de Ramón del Vallé-Inclán y de algunos descendientes literarios suyos, tales como Ramón Gómez de la Serna o Miguel Mihura.

La función empieza en el palacio de la Gobernación de Nueva Peñaranda, tal como indica la acotación inicial: «Una sala del palacio de la Gobernación de Nueva Peñaranda, región remota de Centroamérica. Un ciudadano está sentado junto al Funcionario 1 que escribe a máquina con dificultad y lentitud, el resto de Ciudadanos están también sentados en un largo banco en espera de su turno» (Albertí y Cunillé, 2007: s.p.). Domina una amplia y lujosa escenografía de estilo colonial y tonos cálidos. Entra a saltitos el pianista, el Maestro —interpretado por el director del espectáculo, Xavier Albertí—, hablando en jerga valleinclanesca: «Perdonen,



Xavier Albertí al piano.
Foto: Ros Ribas

¿pero alguien de los presentes ha visto por casualidad un piano lechuzo, atristado y nocturno?» (2007: s. p.); la expresión «piano lechuzo» la hallamos en *Tirano Banderas* (Valle-Inclán, 2012: 66).

El pianista pasa por delante de los indianos que hacen cola —interpretados por miembros del Cor de Cambra Fòrum Vocal— y le da sus datos al funcionario, en una descripción genuinamente valleinclanesca: «Betulio Espuela Espuela. C/Tribulete n.º 17. Extremado de cuerpo, lúcida estampa, negras patillas, amigo de juergas y toreros, amparador de celestinas, docto en caballeros, carambolista, jugador de naipes muy diestro, liberal y valiente» (Albertí y Cunillé, 2007: s.p.). El Maestro se dirige al piano y, a instancias de un ciudadano, toca el vals *Sobre las olas* del maestro guanajuatense Juventino Rosas. Los ciudadanos bailan y aparece la Bailarina de los pies descalzos, personaje interpretado por Alícia Pérez e inspirado en la bailarina Tórtola Valencia, que encarnaba el gusto por una artificiosidad colorista y barroca, y por el exotismo y los temas orientales, con connotaciones esotéricas y de estética neosimbolista: «Comenzaremos con unos pasos de La danza del Nenúfar, uno de mis éxitos más admirados y reconocidos internacionalmente [...]. Éstos son unos pasos de La danza de la serpiente, mi danza más arrebatadora e inclasificable. (*Tras bailar.*) Y para terminar, Las sombras del Sacromonte, mi coreografía más minimalista [...] pero de una gran dificultad técnica y expresiva» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.).



Alicia Pérez como Bailarina de los pies descalzos. Foto: Ros Ribas

Tórtola Valencia fue una mujer marcada por la Belle Époque y los locos años veinte, por el Novecentismo y el Modernismo, la Revolución Soviética, las dos guerras mundiales, la proclamación de la República y su derrota en 1939, y por un cúmulo de novedades y descubrimientos de la época. Bailarina autodidacta, siguió las

corrientes en boga y practicó una danza intuitiva; utilizó la música de los clásicos para acompañar sus bailes exóticos al estilo de Loïe Fuller e Isadora Duncan, decantándose cada vez más por el orientalismo y después por el internacionalismo. Con su estampa y su movimiento —una «mezcla de dramatismo, ritmo y mímica», en palabras de María Pilar Queralt (2005: 39-40)— Tórtola Valencia transportaba a su auditorio a un mundo misterioso y a la pura exaltación de los sentidos. Que su mundo fue el del Modernismo lo confirma el Maestro, que declama el célebre «Apostillón» a la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* de Valle-Inclán (1931: 5): «Mi musa moderna / enarca la pierna, / se cimbra, se ondula, / se comba, se achula / con el ringo rango / rítmico del tango / y recoge la falda detrás»⁷¹.

La Bailarina de los pies descalzos trae a la memoria los nombres de algunas artistas del Paralelo —«No soy la Bella Otero, ni la Bella Chelito, ni Raquel Meller [...] Tampoco soy Tórtola Valencia, ni Anita Delgado, ni Lola Montes, ni Pastora Imperio, ni mucho menos Isadora Duncan, Ana Pavlova»— y prorrumpe en vivas a los ismos de la época: «¡Viva el Futurismo! [...] ¡Viva el Modernismo! [...] ¡Y por qué no, el *Art Déco*!» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.). La mayoría de anécdotas que refiere la Bailarina están tomadas de la biografía de Tórtola Valencia. Así, una cita sobre el solanismo de la patata que corresponde a las últimas palabras que dejó escritas (Queralt, 2005: 88), la mención a su faceta de sanadora de perlas (Peypoch, 1984: 8; Queralt, 2005: 44) o la referencia a los hombres que se suicidaron por ella: «Huyendo de la fatalidad que siempre me ha perseguido con los hombres, viajé entonces al Perú buscando de paso inspiración para crear una coreografía andina [...]. El destino fatal de todos los hombres que me rodean ha hecho que cada vez me recluya más en mí misma» (Peypoch, 1984: 24). Se mencionan, en efecto, las pasiones fatales con que Tórtola Valencia solía adornar su biografía: llevaba un collar hecho con las vértebras de un príncipe hindú que languideció por ella; un aristócrata ruso mató en duelo a su propio hermano porque ambos la pretendían, y un cacique indígena se arrojó a un volcán porque la bailarina le había negado sus favores (Queralt, 2005: 54).

Hay un fragmento tomado de las palabras finales de un texto de Tórtola Valencia, el artículo «Mis danzas», escrito con motivo de su presentación en el teatro Imperio de Valencia el 11 de marzo de 1915 y que fue posteriormente muy difundido; lo incluye

⁷¹ El «Apostillón» de Valle-Inclán es una esperpentización de la musa de Rubén Darío en «Canción de Carnaval», del poemario *Prosas profanas*: «Musa, la máscara apresta, / Ensayo un aire jovial / Y goza y ríe en la fiesta / Del carnaval. / Ríe en la danza que gira, / Muestra la pierna rosada, / Y suene como una lira, / Tu carcajada» (Darío, 1917: 51-52).

María Pilar Queralt (2005: 118) en su biografía y lo parafrasean Cunillé y Albertí — «Amo todo lo natural, adoro la naturaleza por encima de todo, mi pasión son las flores. Gozo con la contemplación de un bello jardín en primavera, con los colores que la paleta de ningún pintor podría copiar jamás, efímeros como un rayo de luz en un atardecer otoñal» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.)—, añadiéndole además los versos del poeta persa Omar Khayyam al que aludía Tórtola Valencia, en traducción inglesa de Edward Fitzgerald.

Y, así como el Maestro se hace eco del lenguaje de Valle-Inclán y la Bailarina se apropia de elementos biográficos de Tórtola Valencia, El Regidor, interpretado por Oriol Genís, que aparece en escena arrastrando cantidades ingentes de vestuario, asume un lenguaje mihuriano y codornicesco⁷², es decir, afín a un tipo de humor atemporal por encima de la anécdota, basado en los resortes del idioma y en el ludismo, siempre a la búsqueda de la paradoja y del absurdo. Por su parte, el personaje de Greguerío —interpretado por Joan Carreras—, histriónico y danzarín, con bombín y bastón de caña, asumirá el lenguaje de Ramón Gómez de la Serna, respunteando la función con sus greguerías. Nada más entrar, lanza la ramoniana disertación sobre la verruga, aparecida en 1928 bajo el epígrafe «El hombre al que le estalló la verruga» en el semanario *Buen humor*: «¿Qué es una verruga? ¿Por qué brota una verruga? Es tan imposible de contestar a esas preguntas como a la previsión de los volcanes» (Gómez de la Serna, 1928: 8). Entra todo el elenco y canta *La tarántula*: «La tarántula é un bicho mú malo / no se mata con piedra ni palo; / que juye y se mete por tós los rincones / y son mú malinas sus picazones» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.). Un ciudadano le ofrece un fumigador a la Soprano, quien le replica que ella solo espanta a los bichos, no los mata.

⁷² *La Codorniz* —fundada en 1941 por Miguel Mihura— practicaba la sátira de costumbres, lenguajes y actitudes con un surrealismo poético y burlón. Mihura (1998: 304) concebía el humor como «un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo [...]. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos». Melquíades Prieto y Julián Moreiro (1998: 19) entienden el humor codornicesco como «la búsqueda de la ruptura de los esquemas lógicos, de las frases hechas y de cualquier convencionalismo verbal. El tópico es sustituido por la invención ingeniosa, poética, que busca un lector inteligente, gustoso de las sorpresas y hallazgos paradójicos».



En primer término, Chantal Aimée y Joan Carreras. Foto: Ros Ribas

A la pregunta de si son artistas de *cabaret*, responde el Maestro: «El *cabaret* ya no es lo que era. Antes los *cabarets* eran alegres y divertidos [...]. Pero un día un señor rumano en el exilio [...] dijo en un periódico que los *cabarets* eran más tristes que funerales de tercera?» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.). A partir de ahí se creó el tópico de la tristeza del *cabaret*. El parlamento del Maestro parece aludir a Tristan Tzara, pseudónimo que significa «Triste en mi país» y corresponde al célebre poeta rumano —exiliado primero en Zurich y luego en París— que creó el movimiento dadaísta y fundó el Cabaret Voltaire. Añade el Maestro: «Tanto se dijo y se comentó que al final varios gobiernos aconsejaron que se suprimiera toda clase de alegría y bullicio en los locales de *cabaret* para no provocar un conflicto hispanoamericano con los autores de tangos y milongas. Desde entonces el *cabaret* va de capa caída, de mal en peor, y es lo más triste del mundo» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.). El Regidor marca verbalmente la acotación de la escena siguiente. Aparece el Empresario, interpretado por Pere Arquillué, y pregunta al Funcionario por un hotel donde alojarse; este le da las señas de un albergue. El Empresario le responde parafraseando una réplica del personaje Don Sacramento en *Tres sombreros de copa* —«En los hoteles solo están los grandes estafadores europeos y las vampiresas internacionales» (Mihura, 1997: 137)—: «No importa. Un albergue ya nos va bien. Al fin y al cabo en los hoteles solo se alojan los grandes estafadores rusos y las vampiresas internacionales» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.).

Una voz en *off* anuncia la presencia de la Señora Gobernadora de Nueva Peñaranda —interpretada por Chantal Aimée—, que comparece profiriendo unos

insultos desmedidos y grotescos —sin lugar a dudas inspirados en el lenguaje valleinclanesco de *Tirano Banderas* (Valle-Inclán, 2012: 51)—, porque los revolucionarios han matado a su perrito, Frú-Frú. Greguerío, la primera voz masculina del coro, flirtea con la Gobernadora, que parece prendarse de él —alude a su «greña aleonada», expresión tomada de Valle-Inclán (2012: 82)— y que le ríe las gracias y aforismos ramonianos. Así, por ejemplo, a la queja de la Gobernadora de estar al frente de un país anarquizado por las malas propagandas, responde Greguerío: «El tranvía aprovecha las curvas para quejarse de la empresa» (Gómez de la Serna, 1947: 341). Entra una enorme tarántula y la Gobernadora la mata de un trabucazo.

El Empresario, con un marcado acento catalán y mucho empaque protocolario, presenta a su compañía de ópera barata, llamada La Santa Espina y procedente de Barcelona; asegura que el objetivo de la compañía es el puro divertimento, argumento que corrobora el Maestro con una exclamación sacada de *Luces de bohemia*: «¡Viva la bagatela!» (Valle-Inclán, 1990: 122). Cuando el Empresario aclara que la compañía es toda española, la Gobernadora se pierde en la evocación de España, a la que compara con una feliz Arcadía, y recuerda una vez que estuvo en Barcelona y quiso visitar el jardín del palacio de la Virreina, ubicado en las Ramblas, pero solo se encontró a un señor llamado Mascarell —irónica alusión a Ferran Mascarell, Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya—. En la puesta en escena se incorporó además otro gag de actualidad que no aparece en el texto, a saber, los gritos que oyó la Gobernadora en las Ramblas de Barcelona: «¡Barça, Barça, Barça!». Traída de vuelta al presente y al asesinato de su perrito Fru-Frú, la Gobernadora vuelve a deshacerse en insultos a la multitud indígena —«¡Muera la turba revolucionaria!», frase que aparece en *Tirano banderas* (Valle-Inclán, 2012: 51)— y declara tener «el corazón de luto como ataúd en bajel zozobranante», frase extraída de *La corte de los milagros* (Valle-Inclán, 2007: 120). El Empresario le pide permiso para actuar en Nueva Peñaranda y el Maestro sigue acumulando tipos y tópicos valleinclanescos: «Yo he sido de todo en la vida, Sra. Gobernadora: comisionista, chulo del braguetazo, patriota sin patria, doctor sin reválida, revolucionario platónico» (paráfrasis de Valle-Inclán, 2012: 17).

La Gobernadora desprecia un tanto el poder de la farándula y no parece muy dispuesta a firmarles el permiso para actuar en el teatro de la municipalidad, de modo que la compañía La Santa Espina, a fin de convencerla, le ofrece asistir a una representación en privado, no sin antes exclamar unos vivas a España de lo más

esperpénticos, tomados tanto de *Luces de bohemia* como de *Tirano Banderas*, y alternados:

SOPRANO.- ¡Viva la raza latina!

GREGUERÍO.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

MAESTRO.- ¡Viva Don Pelayo!

REGIDOR.- Toda España es una demagogia.

EMPRESARIO.- ¡En España es un delito el talento!

1ª VOZ FEMENINA DEL CORO.- ¡Viva el Pilar de Zaragoza!

REGIDOR.- En España sigue reinando Carlos II.

BAILARINA DE LOS PIES DESCALZOS.- ¡En España reina siempre Felipe II!
(Albertí y Cunillé, 2007: s. p.).

A continuación empieza el teatro dentro del teatro. El Empresario se convierte en el personaje homólogo de la zarzuela *El dúo de la Africana*, el empresario Querubini. En el mismo italiano macarrónico que en el libreto original de Miguel Echegaray, explica que no paga a ninguno de sus empleados, por ser la suya una compañía de ópera barata, y pone en antecedentes a la Gobernadora del argumento de la zarzuela *El dúo de la Africana*: «In un vecchio teatro una compagnia ambulante d'opera si prepara per cantare la famosa opera di Meyerbeer *L'Africana*. Io sono l'empresario e le direttore qui parla a tutti in italiano» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.). Tiene lugar el famoso parlamento de Querubini acerca de su modo de proceder como empresario tacaño: parte de la compañía son familiares suyos y no les paga; el coro no canta bien y no le paga; el tenor canta por amor al arte y no por la vil moneda, y por eso no le paga: «Il tenore... ¡la mía mamma! / il tenore, con qué voce, / il tenore, qué garganta. É escapato di sua madre [...] / Non canta per la villana / moneta» (Albertí y Cunillé, 2007: s. p.; paráfrasis de Echegaray, 1947: 80-81).

Lo ayudan en esta presentación Amina, en su papel de hija de Querubini, e Inocencio Pérez, el Regidor de La Santa Espina. Comienza el coro de introducción del libreto original de *El dúo de la Africana*, «Buenos días Inocente, / buenos días tenga usted». Greguerío se mueve encabritado alrededor de las ciudadanas-coristas, en un juego escénico con algo de circense, y el Regidor los llama a todos al orden. Entre greguería y greguería, el personaje interpretado por Carreras resume el argumento de la zarzuela: el tenor aragonés Giussepini —que interpreta el también tenor Miquel Cobos— y la Antonelli, tiple y esposa de Querubini —que interpreta la soprano María Hinojosa— son la comidilla del coro porque están enamorados. Querubini les recrimina a las coristas que no parecen nada virginales —interpretan un coro de

vestales—, y añade que en el teatro todo es convención y la realidad no importa. La Gobernadora lo mira todo sentada inmóvil en una silla.

Después interpretan el segundo tema de la zarzuela original —«Amigas mías y compañeros, / celebro mucho volver a veros» (Echegaray, 1947: 83)—, en que tiple y tenor se lucen en su presentación como primeras figuras de la compañía, con el añadido de los comentarios picantes del coro, que describe la pasión mal disimulada entre ambos cantantes, ella andaluza y él baturro. Después la Antonelli entona la canción andaluza *Yo he nacido muy chiquita*. En el movimiento escénico, el tenor se mantiene en una seguridad seductora; la tiple, sofocada, teje sentimientos con las manos.

El Empresario le cuenta a la Gobernadora que el peor momento de todos es cuando la tiple y el tenor cantan el dúo principal de la ópera *La Africana*, porque el tenor no mide sus gestos apasionados. La cantante lleva la cara pintada de negro, y tienen como decorado una palmera de plástico. Nada más empezar el número musical, el tenor se abalanza sobre la tiple; no se trata de un simple abrazo, como en la zarzuela original, sino que, en la puesta en escena de Albertí, el tenor lanza a la tiple al suelo y se le echa encima. Querubini corrige y censura el fogoso impulso interpretativo del tenor y disuelve el ensayo.

Mientras el Maestro toca y Greguerío hace sus gracias, comienza *El coro de la murmuración*, de la zarzuela original, a cargo de la 1ª Voz femenina del coro y la 1ª Voz masculina del coro: «Se marcha furioso / y desesperado, / porque el tenorino / se le ha propasado» (Echegaray, 1947: 88). Se expone el escándalo de la pasión que se cuece entre tiple y tenor. Canta el Coro de ciudadanos sentado sobre el piano: «¡Lo que puede sucederte, / no lo quiero ni pensar! / ¡Por Dios, callad; / chito, chito, chito! / ¡Por Dios, chist, / no se vayan a enterar! / Lo que aquí va a pasar, / no lo quiero ni pensar» (Echegaray, 1947: 89). La Gobernadora inserta una réplica inspirada en *Tirano Banderas* (2012: 196): «¡Vaya un folletín de Alejandro Dumas!». Después, en *El duetto de Querubini y Giussepini*, también de la zarzuela original, Querubini, respondiendo a los ruegos de su hija Amina, intenta convencer al tenor de que se case con ella, y alega en su favor que es buena, bonita y barata: «Casa mía figlia. E una bambina / interesante, graziosa é fina. / Non gasta niente, tú bien lo sapi, / é va vestita con cuatro trapi» (Echegaray, 1947: 93). Entre decorados y vestuario, Querubini y Giussepini se mueven en torno al piano y cantan, ambos fingiendo que les conviene el trato y adivinándose mutuamente, sabiéndose tunantes con intenciones ocultas. El

empresario quiere que con este matrimonio el tenor deje en paz a su mujer, la Antonelli, y el tenor ve en la boda la oportunidad de estar cerca de la tiple.



Tras la salida de Querubini, entra la Antonelli. Entre tiple y tenor hay una tensión no resuelta que el tenor empuja y la tiple distiende. El Maestro anuncia el momento culminante de *El dúo de la Africana*, la declaración amorosa de los cantantes: *El dúo de la Antonelli y Giussepini* y luego *La jota*. Él la pretende ya sin embozos —mientras Greguerío trata de desautorizarlo con otra máxima de Gómez de la Serna (1947: 199): «¡Hay que ver qué partido saca el tenor a un bostezo!»—, y ella acaba declarándole también su amor pero exhortándole a que se vaya, pues su romance es imposible.

El Regidor pone a la Gobernadora en situación: en la zarzuela original, el número final es el de la ópera de la Africana, en que se alza el telón metateatral para la función con público pero irrumpe la madre del tenor, Doña Serafina, una grande de España que se queja de ver a su hijo repelinado y disfrazado con postizos, entre cómicos y bandidos, y quiere llevárselo de vuelta a Aragón; el espectáculo acaba en un caos total, con entrada de figurantes, decorados y música a destiempo. En la versión de Cunillé y Albertí, también está a punto de empezar la función: la tiple y doña Serafina intercambian insultos, Greguerío contrapuntea con sus gracias ramonianas —«Y pensar que todos los de la guía telefónica un día no estarán en la guía telefónica» (Gómez de la Serna, 1947: 133)— y el Empresario le anuncia a la Gobernadora que ha llegado el final de la zarzuela, el momento en que Querubini detiene la representación. Pero de repente suena una voz en *off* que anuncia que el palacio gubernamental ha sido ocupado por el Movimiento Revolucionario para la Liberación de Nueva Peñaranda. La Gobernadora se deshace en insultos esperpénticos a los ciudadanos en armas, que han irrumpido dispuestos a luchar por la revolución. La Soprano apostilla, en un

comentario metateatral y un guiño de actualidad, que estas cosas no suceden ni con *La Fura dels Baus*. El Regidor trata de salvar los decorados, los indios bajan a platea y reparten octavillas entre el público mientras gritan insultos dirigidos a los gobernantes. Queda el Maestro solo en escena y, antes del mutis, se dirige al público y deja ir la última frase de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán (2009: 118): «Después de este folletín, los cafeses son obligados». Esta rúbrica final constituye un comentario irónico y distanciador, una última y explícita ruptura de la ilusión escénica.

En este espectáculo de teatro musical de gran formato, que prácticamente dobla la duración de la zarzuela original —hasta el minuto 45 no suena ningún tema musical—, hay dos líneas: la teatral y la lírica, un tanto relegada esta a un segundo plano para dar énfasis al juego actoral. La primera parte del espectáculo, dominado por la palabra, bebe de una tradición genuinamente hispánica, con textos de Miguel Echegaray —el libreto de la zarzuela *El dúo de la Africana*—, Ramón María del Valle-Inclán —su estilo farsesco y esperpéntico tiñe el espíritu y el verbo del Maestro—, Miguel Mihura —introducido por el personaje del Regidor, que es una mezcla del Inocencio Pérez de la zarzuela original y el Antoni Campalans de la Santa Espina—, Ramón Gómez de la Serna —cuya voz asume un surrealista e histriónico Greguerío— y Tórtola Valencia —la Bailarina de los pies descalzos rememora algunas de sus danzas más celebradas y anécdotas biográficas—. En la segunda parte, la música gana la partida. Se incluyen cinco de los seis temas de la zarzuela original; solo se ha suprimido el último tema, y en su lugar sobreviene la irrupción del Movimiento de Liberación Nacional de Nueva Peñaranda. Los miembros del Cor de Cambra Fòrum Vocal empiezan haciendo de indios y se acaban revelando como formación musical en la segunda parte del espectáculo. Y si los cantantes interpretan, los actores también cantan, aunque no puedan medirse vocalmente con la pareja lírica que forman María Hinojosa y Miquel Cobos y que tan bien funciona en el registro paródico de la zarzuela.

«A partir de la zarzuela original he construido un artefacto escénico», dice Albertí (citado por Cuadrado, 2007: 44). En un juego de espejos intergenérico y metalírico que favorece una mirada crítica y distanciada, se reformula la anécdota del libreto original — un sainete cómico en torno a un idilio, un argumento de ópera barata sobre la vida de una compañía lírica y sus peregrinajes, ensayos y enredos— para dar cabida al humor, personalidad y verbo de los autores escogidos dentro de la tradición literaria del absurdo. El personaje del pianista o Maestro es una invención y viene a introducir al director o conductor de espectáculo —a la manera de Don Estrafalarío en *Los*

cuernos de don Friolera (1921), de Valle-Inclán— dentro del mismo, como puente entre los diversos niveles de la ficción; así debe entenderse su comentario sobre el género del *cabaret*. A este brillante entramado de música y texto contribuyen a darle empaque, vibración escénica y colorido la magnificente escenografía de Lluç Castells, el trabajo coreográfico de Barbara Kasprovicz, las luces de Albert Faura y el rico vestuario de María Araujo.

El dúo de la Africana de Cunillé y Albertí es un juego de espejos entre ópera, zarzuela y teatro; en palabras de Marcos Ordóñez (2007: 21), un «Homenaje a la zarzuela más reloca [...] morrocotuda recreación de castellanísimos humores de preguerra, carlista o incivil: un disparate cómico, un *cabaret* mochales». Joan-Anton Benach (2007a: 50) habla de zarzuela «deconstruida en plan cafre, aunque con manitas pirandellianas»; «Albertí & Cunillé han inventado el teatro dentro de la zarzuela partiendo de lo que en un principio fue zarzuela dentro de la ópera. He aquí un ejercicio de billar español, a base de carambolas muy originales y cantarinas» (Benach, 2007a: 50). Para Jordi Coca (2007: 58), es como «introduir els germans Marx en un sarsuela per convertir-la en un deliri quasi surrealista i ple de complicitats amb la platea».

Este sainete cómico en torno a las venturas y desventuras de una compañía de ópera barata constituye una reescritura de la zarzuela homónima para dar cabida a la literatura de Valle-Inclán, Mihura y Gómez de la Serna, y recuperar una tradición de humor lírico que empieza a finales del siglo XIX y termina abruptamente con la guerra civil y la dictadura franquista. Xavier Albertí declaró que en este espectáculo, que muestra la continuidad natural de la zarzuela con los escritores del modernismo y posteriores, está la nostalgia por un mundo perdido, pero también «una respuesta a la pregunta de qué se puede hacer con ese cadáver mal enterrado; o lo olvidamos definitivamente o lo reivindicamos desde su respiración histórica para encontrar elementos auténticos, no estigmatizados» (citado por Molner, 2007a: 24).

6.2.3.2. *La corte del Faraón* (2008), actualización de la opereta homónima



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 también en la Sala Muntaner de Barcelona —del 26 de noviembre de 2008 al 4 de enero de 2009— y en el Teatro de la Abadía de Madrid —del 26 de marzo al 5 de abril de 2009—. Este espectáculo, una relectura lúdica de la obra homónima de 1910, sigue explorando aquella vía ya iniciada con *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 del libreto original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Se trata, además, de la primera producción de La Reina de la Nit, productora creada por Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé y Lola Davó, y que tiene entre sus objetivos reivindicar los géneros llamados menores y recuperar patrimonios olvidados de la tradición cultural escénica desde una mirada decididamente contemporánea. El equipo técnico está formado por colaboradores habituales de la compañía: el escenógrafo Lluç Castells, la diseñadora de vestuario María Araujo, el iluminador David Bofarull, el coreógrafo —además de actor— Roberto G. Alonso, Toni Sancho para la caracterización de personajes y Josep María Miró como ayudante de dirección.

La corte del Faraón original fue una opereta bíblica estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 21 de enero de 1910 y prohibida durante cuarenta años por el franquismo por considerarla plagada de segundas y perversas intenciones. Narra la historia del general Putifar, que regresa victorioso a la ciudad egipcia de Menfis, pero que, debido a una herida de guerra, no puede satisfacer sexualmente a su esposa Lota, quien a su vez buscará desesperadamente los favores del casto José, un joven esclavo hebreo; todo ello desencadena una serie de equívocos sexuales. Esta obra, encuadrada en el género chico por tratarse de una zarzuela de una hora de duración, fue en su momento muy innovadora tanto en lo referente a la dramaturgia como a la música; corre el rumor de que la orquestación corrió a cargo de Manuel de Falla.

Señala Pedro Vállora (2007: 53) que el final de la etapa de decadencia del género chico coincide con el estreno de *La corte del Faraón*; en el mismo sentido, apunta Barrera Maraver (1983: 138) que «Al doblar la esquina del siglo XX, el género chico inicia su declive [...]. Entre 1910 y 1920, casi desaparece, para hacerlo totalmente en los años veinte». Los artistas que crean en los primeros años del siglo XX incorporan a sus espectáculos algunas tendencias del momento como la revista del espectáculo, tendente a la sicalipsis, y la opereta. *La corte del Faraón* es una mezcla de zarzuela y opereta, y pretende, en cierto modo, ennoblecer el género llamado ínfimo. Hay poco acuerdo en cuanto a su clasificación genérica, y ello habla de su naturaleza híbrida. Marciano Zurita (1920: 103) la consideraba «nuestra opereta cumbre, tanto por su letra ágil, graciosa, intencionada, picaresca, como por su ambiente vistoso, teatral, atrayente, y sobre todo por su música, que es un verdadero prodigio de frivolidad y donosura». Roger Alier (1984: 64) habla de ella en términos de pequeña obra maestra: «un respetable bastión del género chico cercano a la frontera de las *variétés*, como también se llamaba eufemísticamente el *género ínfimo*»; para Matilde Muñoz (1946: 322), «Todos los números de *La corte del Faraón*, empezando por el acertado preludio, son una espiritual caricatura de la gran ópera y están concebidos y tratados tan en serio como puede estarlo la partitura de *Aida*». En efecto, los números musicales son originales del compositor valenciano Vicent Lleó, desde el vals de las viudas al garrotín, musiquilla gitana entonces en todo su furor, y de aplastante popularidad. A caballo entre el género chico y el ínfimo, este juguete jocosos pretendía ser una caricatura de la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi (1871), pero estaba plagado asimismo de chistes picantes, deslices sicalípticos y licencias provocativas, que depararía al género del cuplé multitud de recursos y aciertos escénicos. También Terenci Moix, escritor que será homenajeado por Cunillé y Albertí en *El pes de la palla* (2004) ofrece su testimonio acerca de la obra original de Perrín, Palacios y Lleó; habla en términos de «recuerdo picantón en la remota memoria de nuestros padres y paradigma de la sátira populachera, que osó trasponer sus propios límites para inmiscuirse en el terreno del género frívolo», y añade que «el franquismo, exageración fatídica donde las haya, contribuyó a aumentar la mala reputación, convirtiéndola en la más prohibida de las obras musicales durante toda una posguerra» (citado por Vállora, 2007: 62). Este clásico del género de la opereta tuvo además una adaptación en el cine, *La corte de Faraón* (1985), guionizada por Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, y dirigida por este último; en ella se popularizó todavía más ¡Ay, Ba!, el aria

para soprano del tercer cuadro interpretada en el film por Ana Belén. De hecho, la obra de Albertí y Cunillé incorpora de la película la idea de una compañía de aficionados que ensayan la opereta.

Este carácter híbrido fundacional será multiplicado exponencialmente por la versión de Cunillé y Albertí, que aplican nuevos parámetros dramáticos a la relación de la parte actoral con la zarzuela, pero de un modo distinto a como lo hicieron en *El dúo de la Africana*. En palabras de Juan José Montijano Ruiz (2010: 344), se trata de «una versión muy personal que intenta rescatar un género, aparentemente minoritario, al que ha conseguido imprimir un sello muy particular, renovado y novedoso con el que han intentado despertar la atención de un nuevo tipo de público hacia esta clase de espectáculos».

Si bien en esta propuesta de sesgo arrevistado, que alterna el castellano del libreto con las incorporaciones en catalán de la nueva dramaturgia, se mantienen el 95% de las composiciones picantes del original, se trata de una versión muy libre con un lenguaje cercano al *cabaret* literario. Esta adopción de formas próximas al *cabaret*, permite, en palabras de Santiago Fondevila (2008b: 34), «un ánimo crítico, casi subversivo». César López Rosell (2008: 44) lo califica de «transgresora versió d'una de les més populars sarsueles. Surrealisme desbordat, deliri escènic i musical en aquesta deconstrucció de l'obra original de Vicent Lleó, paròdia sicalíptica d'*Aida*».

En palabras de Albertí (citado por Gomila, 2008: 31), lo que menos importa es el argumento, y lo que cuenta más es el discurso, lleno de referencias a la actualidad, y lo que en la época dorada del Paralelo dio en llamarse sicalipsis. Albertí, además de director y coautor de la adaptación, actúa sobre el escenario y se metamorfosea, casi siempre sentado al piano, en varios creadores: Renato Carosone, Manuel de Falla, Ígor Stravinski, Xavier Cugat, Pier Paolo Pasolini, Glenn Gould, Astor Piazzola, etc.; también encarna por momentos al director artístico del Liceo, a quien los personajes/actores le piden que programe más zarzuela. Además de Albertí, interpretan esta obra Lurdes Barba, Jordi Collet, Montse Esteve, Roberto G. Alonso, Oriol Genís, Lina Lambert y Xavier Pujolràs, todos ellos jugando dobles papeles como personajes de la opereta original y como actores y ciudadanos que introducen reflexiones sobre el teatro y el arte de escandalizar, vehiculan una sátira feroz y continua del Liceu y su elitismo, dan pinceladas de humor surrealista y sirven referentes culturales de un pasado reciente y otros de rabiosa actualidad.

Así pues, si bien la partitura de Lleó permanece casi intacta, el libreto original dio lugar a una nueva dramaturgia en que, como señala Belén Ginart (2008: 6), destaca la reflexión, hecha a medida de los actores, sobre el sentido de hacer teatro. Los números picantes se mantienen, así como la carga erótica conseguida a partir de dobles juegos de sentidos de las palabras, y se incorporan nuevas acciones y réplicas. Si Marcos Ordóñez (2007a: 21) hablaba, a propósito de *El dúo de la Africana*, no tanto de zarzuela como de «*suquet* de peces abisales», Begoña Barrena (2008: 11) considera *La corte del Faraón* una zarzuela formada por varias clases de pescado y marisco. Este *collage* o puzle escénico cuenta por lo menos con tres niveles o géneros: ópera, zarzuela y teatro.

En la escena primera del cuadro primero de la opereta original se hacía una parodia de la obsesión por italianizar las composiciones y darles una pátina operística —clave que también aparecía en *El dúo de la Africana*—, haciendo un guiño a la *Aida* de Verdi en versión astracana. El prelude se abría con tres golpes de gong, esto es, con solemnidad operística (Alier, 1982: 206), y en seguida se iniciaba, en la gran plaza pública de Menfis, adornada para un gran recibimiento y presidida por una tribuna regia, el coro de bienvenida a Putifar que regresaba victorioso de la campaña de Siria, aunque con sus partes íntimas seriamente dañadas. En una parodia del *¡Ritorna Vincitor!* verdiano —en *Aida*, Radamés regresaba vencedor de una expedición contra los etíopes—, el Faraón recibía a Putifar y le ofrecía la mano de Lota, la doncella más bella de Egipto. Así, tal como apunta Terenci Moix (citado por Vállora, 2007: 63), se operaba, con la picardía propia de la *Belle Époque*, «la reducción al absurdo de personajes considerados mayores en la historia universal», en este caso la historia bíblica de José, que siendo bien conocida por el público español devenía recurso cultural inmediato a la vez que objeto de transgresión.

Veamos ahora la versión de Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé. En la primera escena dialogan el pianista, interpretado por Albertí, que empieza a tocar la introducción de *La Corte del Faraón*, y Lurdes Barba. Sobre el piano hay un gato de felpa. Veamos el diálogo inicial:

LURDES.- Vostè no serà Renato Carosone...

ALBERTÍ.- No. Sóc don Manuel de Falla.

LURDES.- I com és que toca una cançó de Renato Carosone si es don Manuel de Falla?

ALBERTÍ.- No parli tan fort que em despertarà el gat.

LURDES.- És seu?

ALBERTÍ.- Sí.

LURDES.- És molt maco. (*L'acaricia.*) Com es diu?

ALBERTÍ.- Marcelino.

LURDES.- Té un gat que es diu Marcelino i no és Renato Carosone?

ALBERTÍ.- Vagi amb compte de no despertar-lo. Acaba d'afinar-me el piano i està molt cansat.

LURDES.- El gat li afina el piano?

ALBERTÍ.- Sí, és un gat afinador de pianos (Cunillé, 2008, inédita)⁷³.



La corte del Faraón. Foto: David Ruano

El pianista insiste en que es don Manuel de Falla, a quien se atribuye parte de la composición de la opereta original; sus comentarios asumen funciones prologales, de introducción a la pieza, a la vez que instauran ya desde el inicio, como si se tratara de una declaración de principios, el juego metateatral y un cierto distanciamiento épico:

Sóc don Manuel de Falla i Matheu, nascut a Cadis el 1876. «Premio de la ópera española en el concurso abierto por la Real Academia de San Fernando», he perfeccionat els meus estudis a París, amb Paul Dukas, Claude Débussy, Maurice Ravel i Isaac Albeniz. I per guanyar-me la vida de tant en tant musico sarsueles i operetes per a famosos compositors que no saben composició. Com aquesta *Corte del Faraón* d'un tal... (*Mira bé la partitura.*) Vicent Lleó, sembla ser que de València... I en el fons, no ens enganyem, jo sempre he tingut més tirada cap a la mística que cap a la sarsuela (Cunillé, 2008, inédita).

A continuación toca la introducción de la obra y los intérpretes cantan el coro inicial de la opereta de Perrín y Palacios (2007: 181-182) —«Victoria / para el triunfador / que a Siria de Menfis / las armas llevó»—. El coro pide protección a Isis y alaba al Faraón, interpretado por Oriol Genís, quien les pide que guarden los vítores hasta la llegada del bravo general Putifar. Lurdes Barba presenta al director artístico

⁷³ La dramaturgia de este espectáculo es inédita. Citamos a partir del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

del Liceo y pide un aplauso. El pianista afirma que ya no es Manuel de Falla sino Ígor Stravinsky. Albertí se desdobra de pianista en Gran sacerdote y canta las gracias de la casta doncella más pura que el loto, que a orillas del Nilo espera a su bravo esposo para brindarle su amor.

Sin solución de continuidad entre el personaje del Faraón y este otro, Oriol Genís habla como portavoz del Coro de cantantes progresistas de la ciudad de Bratislava, que, a fin de conseguir trabajo, se limita al repertorio más conservador: «malgrat el nostre nom, el repertori d'aquest cor només inclou obres de Verdi, Bellini, Rossini, i el més essencial de Donizetti. El repertori del segle XX i XXI [...] només el cantem als funerals dels amics i als festivals benèfics contra la sordesa. Nosaltres, d'*épater le bourgeois*, res de res» (Cunillé, 2008, inédita). Después los intérpretes —el Coro de cantantes progresistas de Bratislava— entonan una canción tradicional catalana —«Les nenes maques al dematí, s'alcen i reguen el seu jardí»— y afirman que es la canción preferida de la dirección y del público del Gran Teatre del Liceu, contra cuyo conservadurismo musical y escaso riesgo artístico lanzan sus dardos los creadores del espectáculo. También denuncian las concesiones a la comercialidad y el *merchandising*; así, cuando Lurdes Barba habla en calidad de *miembra* —guiño a una intervención de la Ministra de Igualdad del gobierno del PSOE, Bibiana Aído, el 9 de junio de 2008, en que utilizó la expresión «miembros y miembros», violentando la gramática española— más antigua del Coro de cantantes progresistas y felicita al director del Liceo —asumido fugazmente por Xavier Albertí— por la tienda de artículos relacionados con el gran teatro y por los llaveros que allí se pueden comprar. Saca un llavero y empieza a cantar un fragmento de la ópera *Carmen*.

Se interpreta a continuación el pasaje de *La corte del Faraón* original en que Lota afirma que la llaman la virgen de Tebas, «En el templo de Isis / purificada, / por las aguas del Nilo / fresca y bañada» (Perrín y Palacios, 2007: 183). Roberto G. Alonso dice que le ha comprado un regalo en la tienda del Liceu: una bomba anarquista dedicada a Mariona Rebull, la más antigua abonada del Gran Teatre del Liceu, «perquè la nostra programació sempre faci honor als seus gustos explosius i a la seva memòria» (Cunillé, 2008, inédita). Con ello se hace referencia a la novela *Mariona Rebull*, escrita por Ignasi Agustí (1943) y llevada a la gran pantalla por José Luis Sáenz de Heredia (1947), que retrata la burguesía catalana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y en que su protagonista femenina muere en brazos de su amante en un palco del Liceo a causa de la bomba anarquista que Santiago Salvador

lanzó el 7 de noviembre de 1983. La bomba que Roberto G. Alonso dice haber comprado en la tienda del Liceu podría hacer alusión a la segunda bomba que se lanzó ese mismo día en el patio de butacas y que no detonó —durante muchos años se creyó que la bomba que no estalló en el atentado era la conservada en el Museu d’Història de la Ciutat de Barcelona—.

El coro grita vivas a Putifar —asumido por el actor Xavier Pujolràs—. Llega el caudillo vencedor entre aclamaciones y gritos de júbilo. Lurdes se dirige al pianista: «Sr. Stravinski, ja que pel que sembla prescindirem olímpicament del llibret, no hauríem d’explicar abans l’argument d’aquesta sarsuela?» (Cunillé, 2008, inédita). La mención a Ígor Stravinski se explica por la influencia que este compositor tuvo en Vicent Lleó —Alfredo Arias (citado por Vállora, 2007: 67) detecta en las composiciones de Lleó influencias, sonoridades y líneas musicales con resabios de Stravinski— y también porque la vanguardia musical de la que formó parte constituye el polo opuesto a la programación del Liceo; así lo expresaba, en una intervención anterior, Oriol Genís, como portavoz del Coro de cantantes progresistas de la ciudad de Bratislava: «Si ens contracta no quedarà mai malament amb ningú, i de nit tampoc no tindrà ni un malson dodecafònic, que són els pitjors de tots» (Cunillé, 2008, inédita).

Lurdes Barba resume el argumento de la zarzuela, que transcurre en el antiguo Egipto, donde el bravo general Putifar llega victorioso a Menfis y es recibido triunfalmente por el pueblo y por el Faraón, quien le concede la mano de la virginal Lota. Pero la noche nupcial no hay modo de consumar el matrimonio por culpa de la saeta que ha mutilado al general Putifar en el campo de batalla. Lota, la desesperada esposa, busca entonces satisfacer sus deseos sexuales con el esclavo hebreo José, pero este, como casto varón que se ha propuesto ser, se niega a complacerla:

LURDES.- Lota, ara com amant rebutjada, li pren la capa i l’acusa de violació davant de la reina a qui demana justícia, però la reina acaba també rendida als encants de José mentre el faraó, al jardí, té tota mena de somnis lascius que aconseguix interpretar José, i d’aquesta manera es converteix en la mà dreta del faraó malgrat les protestes de Putifar, qui finalment esdevé la riota de tot l’imperi egipci. Senyores i senyors, no es deixin confondre per aquest argument. En el fons *La Corte del Faraón* és una sarsuela surrealista tan avançada al seu temps i a les seves circumstàncies sociopolítiques (Cunillé, 2008, inédita).

Nos explica también que la obra fue prohibida durante cuarenta años, y los motivos aducidos por la censura fueron, parafraseando a Cunillé y Albertí, el doble y triple sentido de sus canciones futuristas y visionarias, su alusión metafórica a flautas y caramillos, y el anuncio profético del triunfo del comunismo, la penicilina y sobre todo la llegada del hombre a la luna. Se formula de modo explícito la demanda de que se programe alguna zarzuela en el templo catalán de la ópera, pues hasta la mismísima Mariona Rebull, al salir de misa, taraleaba *La verbena de la Paloma* —zarzuela de 1894, debida al ingenio de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, que gozó de gran éxito y popularizó el mantón de Manila—.

Retomando el hilo de la opereta original, el Faraón recibe con los brazos abiertos a Putifar y le da en matrimonio a la princesa Lota. Al ver a la bella virgen, Putifar maldice la saeta que lo volvió impotente para el sexo: «Herido vengo de la campaña, / para casarme no estoy muy bien, / pero lo ordena mi soberana, / y pues lo manda, me casaré» (Perrín y Palacios, 2007: 184-185). En la dramaturgia de Cunillé y Albertí, el momento en que Putifar maldice la saeta que lesionó su virilidad se mezcla con una hilarante coreografía acuática al estilo de la nadadora y actriz Esther Williams:

PUJOLRÀS.- Un moment! Un moment! (*Pausa.*) Sr. Cugat. Toqui abans si us plau la nostra cançó.

ALBERTÍ.- La nostra cançó?

PUJOLRÀS.- Ja sap, sr. Cugat, *Baby, It's Could Outside*.

ALBERTÍ.- És clar.

(*ALBERTÍ toca la cançó mentre PUJOLRÀS es va treient la roba fins que es queda només en vestit de bany a l'estil d'Esther Williams.*) (Cunillé, 2008, inédita)

La mención a Xavier Cugat tiene que ver con la película musical estadounidense *Neptune's Daughter* (1949), dirigida por Edward Buzzell y protagonizada por Esther y sus *ballets* acuáticos; en este musical Xavier Cugat aparecía al frente de su orquesta, y se hicieron célebres los temas *Jungle Rhumba* y *Baby, It's Cold Outside*, el segundo de los cuales ganó un Oscar en 1950.

Tras el número de Pujolràs como Esther Williams, Roberto G. Alonso explica que se trata de la *performance* de la saeta y Putifar. Lina Lambert —que encarna al soldado Selhá, aunque en el texto no aparezca jamás este nombre sino sencillamente el de la actriz, Lina, como ocurre con el resto de los intérpretes— le pregunta a Putifar cómo pudo casarse con la joven sabiendo que su herida incapacitadora no podría colmarla de placer; este comentario parece formulado desde una sensibilidad

contemporánea, de un modo diríase retrospectivo o hasta intempestivo, con complicidad y juego metateatral.

Lurdes Barba, que asume funciones de comentarista, sitúa a los presentes en el sistema de referencia de las películas protagonizadas por Esther Williams. Todos realizarán una coreografía al estilo de las de la película *Escuela de sirenas* —*Bathing Beauty* (1944), dirigida por George Sidney—:

LURDES.- Pero si és igual que Esther Williams!

PUJOLRÀS.- En realitat sóc el nét d'Esther Williams.

LINA.- Qui és Esther Williams?

LURDES.- «La Filla de Neptú», «L'estimada de Júpiter», «Aquabelle», ja fes fred o calor nedava en una gran piscina blava mentre ballava amb Gene Kelly i cantava amb Xavier Cugat.

(*Tots fan una coreografia de la mena que surt a The Ziegfeld Follies o a Escuela de sirenas.*)

PUJOLRÀS.- No hay verano completo sin una película de Esther Williams.

ALBERTÍ.- Mojada era una estrella, seca no era nada (Cunillé, 2008, inédita).

Pujolràs apostilla que en realidad la frustración de su abuela fue no poder participar en los Juegos Olímpicos de Helsinki por culpa de la Segunda Guerra Mundial, y explica que a raíz de ese hecho su abuela empezó a depositar todas sus esperanzas en él —hacía que se entrenara en la bañera de su casa— en vistas a los Juegos Olímpicos de Barcelona. Cuenta Pujolràs que, para no defraudarla, se escapó y no volvió más; después, asumiendo de nuevo el rol de Putifar, habla en egipcio antiguo y Jordi Collet traduce al catalán:

COLLET.- Putifar diu en egipci antic que encara va estar de sort que la sageta no tingués la punta de foc com la que va inaugurar els Jocs Olímpics de Barcelona.

PUJOLRÀS.- «¿Soy hombre o soy baratija?»

ALBERTÍ.- El teatre és un art icònic i no simbòlic.

LINA.- Voldria dir això, senyor Pasolini, que ens trobem davant d'una sarsuela performàtica?

ALBERTÍ.- El teatre sempre és una interacció entre el cos i el llenguatge.

LINA.- No podria ser una mica més explícit, senyor Pasolini?

PASOLINI.- Jo penso que escandalitzar és un dret, ser escandalitzats un plaer i qui rebutja ser escandalitzat és un moralista (Cunillé, 2008, inédita).

Se mezclan aquí alusiones a los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992 con teorizaciones sobre el teatro atribuidas a Pasolini y una réplica del casto José, «¿Soy hombre o soy baratija?» —perteneciente a la escena tercera del acto primero del

libreto original (Perrín y Palacios, 2007: 187)— en boca de Pujolràs, el actor que interpreta a Putifar, y por lo tanto con valor de cita metateatral.

Lurdes Barba anuncia que la ceremonia se ha oficiado, y que Putifar y Lota son ya marido y mujer. Roberto G. Alonso interrumpe para informar a Putifar de que se presenta una gran ocasión: unos ismaelitas venden a un hebreo llamado José. Lina Lambert apostilla que el joven tiene buena pinta y es bello. Además lo venden barato y será un óptimo esclavo para Lota. Putifar lo compra y lo deja entre las esclavas. El casto José teme por su castidad, rodeado como está de tantas mujeres. Montse Esteve canta la cancioncilla popular que, tal como atestigua Gerardo de Alvear (2012: 104), cantaban los jóvenes por la calle a las muchachas que antes llevaban faldas hasta los pies o hasta los tobillos —por eso las llamaban tobilleras— y se habían sumado a la moda de las faldas más cortas: «Tobillera, tobillera / bien está que todo suba / pero no de esa manera / tobillera, tobillera». La palabra *tobillera* se asocia también al famoso poema en que Manuel Machado (1962: 166-167) define el cuplé: «El couplet...? Pues yo no sé / —ni nadie tal vez sabrá— / lo que es el couplet [...] ¿Diremos que es la ligera / creación semivirginal / de la musa tobillera? / ¿La poesía callejera de la luz artificial?».

Y, diríase inspirado por la asociación con la musa tobillera de Machado, Xavier Albertí hace toda una declaración de principios:

ALBERTÍ.- La intenció d'aquesta companyia és la reivindicació dels gèneres menors...

LINA.- Això també inclou, naturalment, tot Shakespeare, tot Ibsen, tot Txèkhov, i la major part de Valle-Inclán.

ROBERTO.- Cocaína, sé que al fin me has de matar.

Me asesinas, pero calmas mi pesar.

ALBERTÍ.- La intenció d'aquesta companyia, com deia, és la reivindicació desinteressada dels gèneres menors, el nudisme i el transvestisme dins i fora d'escena, de les dramaturgies perifèriques i centrífugues, a més de l'explotació interessada del *gènere chico*, el *gènere ínfimo* i tota mena de gènere aparentment subestimat, apòcrif i desnonat.

LURDES.- Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito.

PUJOLRÀS.- Que es preferible vivir soltera,
no te enamores, guardabarrera

ORIOI.- Benvingut, oh noble poeta,
a la terra catalana!
Benvingut allà on s'admira
ton geni que el món proclama.

LINA.- Why, let the stricken deer go weep,
The hart ungalled play.
For some wath, while some must sleep.
Thus runs the word away (Cunillé, 2008, inédita).

Se intercalan aquí referencias de lo más diversas. Así, Roberto G. Alonso canta dos versos de *El tango de la cocaína* (1926), con música de Joan Viladomat y letra de Gerardo Alcázar; Lurdes Barba recita unos versos del poema «Orillas del Duero», perteneciente al poemario *Campos de Castilla*, de Antonio Machado (1912); Xavier Pujolràs canta la canción de revista *Las guardabarreras*, perteneciente a *La pipa de oro*, revista lírica de aventuras galantes en tres actos; Lina Lambert recita unos versos del acto tercero, escena segunda, de *Hamlet*.

Al *collage* de citas varias le siguen algunas pinceladas de la escena primera del acto segundo de *La corte del Faraón* original, en que tres viudas comparecen en un aposento de la mansión de Putifar para bendecir a la recién casada y, cantando a coro, se brindan a ofrecerle preparación para el matrimonio. Su obligación, como viudas, es prevenirla acerca de la vida de casada, y también darle unas breves lecciones de moral que han de bastar para hacer feliz a su esposo: «Al marido después de la boda / nada, nada se debe negar / pues con él en la casa entra toda, / pero toda su autoridad. / Y aunque llanto, / aunque llanto al principio te cueste, / que él te trate, / que él te trate con mucha dureza, / si le sabes seguir la corriente, / pues al fin bajará la cabeza» (Perrín y Palacios, 2007: 193).

Montse Esteve introduce una apostilla de actualidad: «Aquí venia un monòleg sobre les declaracions de la reina però ens han dit que millor ho deixéssim córrer». Se elide también todo el diálogo entre los jóvenes esposos, en que Putifar, cual militar fanfarrón, no hace sino hablar de batallas pero elude el encuentro sexual, ante la visible decepción de Lota, que abordará entonces a su nuevo esclavo. El casto José se declara inexperto en el amor, preocupado solo por tocar la flauta y el caramillo, y por pastorear sus rebaños sin perder ningún corderito. Se trata del dúo *Yo soy el casto José*, que tiene lugar en la escena sexta del cuadro segundo del libreto de Perrín y Palacios:

LOTA.- Qué inocencia tan hermosa,
no se encuentra un hombre así;
un mancebo tan honesto
yo quisiera para mí.

JOSÉ.- ¿Para ti?

LOTA.- Para mí.
Porque yo, como tú soy así.
Ven, José.
Ven acá.
Qué es amor
yo te voy a explicar.
Porque creo
que el amor debe ser cosa rica.
¡Ay! ¡Hebreo!
debe ser un bichito que pica (Perrín y Palacios, 2007: 202).

Vemos, así, que Lota, cansada de que Putifar no la corresponda en el lecho —una flecha lo ha imposibilitado sexualmente en la guerra—, quiere seducir a su esclavo hebreo, el casto José. Se le acerca con ardientes palabras de amor y José recula, añadiendo que en vano le implora su ama. Ella lo acosa agarrándose a su capa y prometiéndole enseñarle la flor del loto; él trata de desasirse. Collet, extrapolando y saliéndose de su papel en la obra, se dirige al pianista como si este fuera Astor Piazzola, compositor de tangos, y se lamenta de andar desatando siempre pasiones:

COLLET.- Sr. Piazzolla, toqui si us plau un tango i un fandango mentre explico la meva història platònica. Senyores i senyors, al llarg de la meva vida he tingut dos únics objectius: arribar verge al matrimoni i llegir-me sencera *La dama de les Camèlies*, per aquest ordre. No sé com m'ho faré perquè totes les noies així que passo jo em criden allò de «¡Me gustas más que los canarios, pichón de palomar!» [...]. Confesso que al llarg de la meva vida he tingut dos únics amors castos i desgraciats, el primer amb una gata d'angora italiana que es deia Paola [...]. El segon amor desgraciat meu va ser amb una gaita escocesa que es deia Muriel Mcpherson (Cunillé, 2008, inédita).

Lurdes Barba anuncia que le cantará una canción babilónica, y el Coro replica que toda la grey faraónica va a escuchar. Entonces canta la famosa «¡Ay, Ba!», canción que aparece en la escena segunda del acto tercero de *La corte del Faraón* original, y que cosechó grandes éxitos por su carácter juguetón y pegadizo, un «asombroso alarde de ingenio picaresco» (Retana, 1967: 90). Oriol Genís le imprime actualidad a la habanera adaptando la letra a noticias que lee en un periódico, y hace participar al público.

¡Ay, Ba!

Una canción babilónica voy a cantar
Toda la rey faraónica te va a escuchar

Son las mujeres de Babilonia
Las más ardientes que el amor crea.
Tienen el alma samaritana,
Son, por su fuego, de Galilea.
Cuando suspiran voluptuosas
El babilonio muere de amor,
Y cuando cantan ponen sus besos
En cada nota de su canción:

¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!
Ay, babilonio que marea
¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!
Ay, vámonos pronto a Judea!
¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!, ¡Ay, vámonos allá!

Como las hembras de Babilonia
No hay otras hembras tan incitantes.
Arde en sus ojos de amor la llama,
Buscan sus labios besos amantes;
Como palmeras que el viento agita,
Doblan, si danzan, sus cuerpos bellos,
Dando en sus giros al aire ardiente
La negra seda de sus cabellos.

¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!
Ay, babilonio que marea
¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!
Ay, vámonos pronto a Judea!
¡Ay, Ba!, ¡Ay, Ba!, ¡Ay, vámonos allá!



La corte del Faraón. Foto: David Ruano.

El pianista ya no es Astor Piazzola sino Glenn Gould. Tararea como él y le molesta que Montse Esteve, sentada a su lado, cante. Ella le explica que es su cumpleaños y que tiene un deseo que solo él puede satisfacer: se lo dice al oído y luego en voz alta manifiesta que se llama Magdalena y huyó muy joven de su Pontevedra natal. Se oye una gaita lejana. La mujer cuenta que se subió a un tren nocturno y, tras un complicado periplo, llegó a Madrid. Sentada en un banco del Museo del Prado, comprendió de golpe que «la vida i les escales de cargol s’han de pujar de cara i baixar de cul» (Cunillé, 2008, inédita). Y una voz que procedía del cuadro de *Las Hilanderas* (1657) de Diego Velázquez le decía que no llorara, que no valía la pena. Después una serie de acontecimientos encadenados, diríase que hilados a conciencia por las parcas, configuraron su destino:

MONTSE.- Después tot va anar rodat, vaig tenir la sort de topar al Paseo de Recoletos amb un afinador de pianos que a més d'arrossegar el seu propi piano anava en aquell moment al Teatro Eslava a afinar una gramola i tres violes, i que em va confondre amb una tal Berganza, i tot i que jo vaig insistir en que era gallega i que em deia Magdalena, l'afinador em va asseure a sobre del seu piano perquè li cantés una *romanza* mentre m'arrossejava fins al Teatro Eslava (Cunillé, 2008, inédita).

Cuenta que empezó como acomodadora del Teatro Eslava y fue desempeñando sucesivamente las tareas de regidora, sastra, maquilladora, apuntadora y finalmente mujer de la limpieza, que era en definitiva lo que quería desde el principio, pues así podía ir por todas partes sin llamar la atención y espiar a las cantantes. Y así es como aprendió a cantar, le dice al maestro.

Tras este monólogo, los actores vuelven a sumirse en el argumento de la zarzuela, en concreto en el momento —correspondiente a la escena quinta del cuadro tercero de *La corte del Faraón* original— en que Lota y José, en el salón del palacio del Faraón, refieren a la Reina lo que pasó en la habitación con el esclavo José. Puesto que la versión de Cunillé y Albertí elide partes del original, nexos causales fundamentales para comprender el desarrollo de los hechos, nos remitimos al libreto de Perrín y Palacios para restituir la trama: tras el acoso al casto José, la princesa Lota, resentida por el desprecio del que ha sido objeto, inventa una calumnia contra el esclavo y lo acusa ante la Reina de haberla forzado, exigiendo una reparación de su honor; la Reina, rendida ante los encantos del joven hebreo, quiere gozar también de sus favores y lo compra para su servicio. José teme por su castidad: «Me estoy temiendo yo que aquí / me ocurra algún percance a mí / y que mi decantada castidad / se perderá [...]. Por Dios, / si no quise con una / ¿cómo he de atreverme con dos?» (Perrín y Palacios, 2007: 212). Lota y la Reina lo tientan y se disputan el honor de arrebatarle la virginidad al joven esclavo:

ELLAS.- Ven aquí. Mírame,
no te sientas tan casto, José.
Mis brazos te darán...

JOSÉ.- Al fin conseguirán...

ELLAS.- ... caricias y calor.

JOSÉ.- ... que muera de rubor.

ELLAS.- Ven junto a mí.

JOSÉ.- Pobre de mí.

ELLAS.- Los dos así.

JOSÉ.- Las dos aquí.

ELLAS.- Gocemos de mi...

JOSÉ.- Al fin me sacan el color.

ELLAS.- ... eterno amor.

Un eterno amor.

JOSÉ.- Esto es un horror.

ELLAS.- Podemos disfrutar...

JOSÉ.- Yo creo que no salgo bien...

ELLAS.- ... mi bien que es el placer mayor.

JOSÉ.- ... con eso del amor (Perrín y Palacios, 2007: 212-213).

Lina Lambert, que antes evocó a Chejov, a Shakespeare, a Ibsen y a Valle-Inclán, ahora cita una frase de Hedda Gabler: «Sovint penso que només tinc inclinació per a una sola cosa al món, a avorrir-me mortalment» (Cunillé, 2008, inédita). Piensa en voz alta mientras está en el baño —«A veure si algú posa paper de vàter al lavabo de senyores d'una vegada! I aquesta pudor de semen ressec i de lleixiu pertot arreu...!» (Cunillé, 2008, inédita)—, y afirma que al personaje de Hedda Gabler le falta un monólogo de verdad, un momento culminante que explique su suicidio. Lina Lambert está haciendo una parodia de sí misma, una actriz que no piensa que sea creíble como actriz de zarzuela —«Així no hi ha manera de treballar. I a sobre, amb el meu aspecte, és impossible que algú es cregui que sóc actriu de sarsuela, completament impossible» (Cunillé, 2008, inédita)—, y formula una autocrítica al sector teatral y a determinado estilo de componer espectáculos y dramaturgias: «Ara el talent consisteix bàsicament en que el director li demani a una que reciti Shakespeare sincopadament mentre es fica una llanterna encesa a la figa» (Cunillé, 2008, inédita). Siempre hay apuntes autorreferenciales, autoirónicos y autocríticos en el dúo Cunillé-Albertí; recordemos que Lina Lambert participó, además de en muchísimos otros espectáculos, en el *Troilus i Cressida* experimental y deconstructivo presentado por ambos creadores en 2002 en el Teatre Lliure.

Del cuadro cuarto de *La corte del Faraón* original, se mantiene el relato del Faraón acerca de un sueño en que aparecían tres mujeres con extrañas vestiduras «que agitando así las manos / adoptaban mil posturas. / De cintura para abajo / todo, todo lo movían / y enseñaban muchas cosas / de cintura para arriba» (Perrín y Palacios, 2007: 217-218).



La corte del Faraón. Foto: David Ruano

Sabemos, por la opereta original, que el Faraón duerme en un banco del jardín y es despertado por la súbita irrupción de José, que ha saltado por la ventana huyendo del acoso de Lota y la Reina, y ha caído a sus pies. El Faraón le cuenta su sueño al esclavo hebreo para que este lo interprete. La

versión de Cunillé y Albertí nos manda directamente al momento en que el Faraón relata su sueño y empieza el número del célebre garrotín con música gitana y toques orientales:

JOSÉ.- [...] Cuando te miro el cogote
y el nacimiento del pelo,
se me sube, se me sube y se me baja
la sangre por todo el cuerpo.

TODOS.- Cuando te miro el cogote
y el nacimiento del pelo,
se me sube, se me sube y se me baja
la sangre por todo el cuerpo.

JOSÉ.- ¿Qué te quieres apostar,
qué te quieres apostar
a que tengo yo una cosa
que no tienes ni tendrás? (Perrín y Palacios, 2007: 217-218).

Se oye un maullido de gato, y se encabalgan réplicas de distintas procedencias con fragmentos de coplas y canciones populares. Oriol Genís le hace preguntas a Roberto G. Alonso, que asume el personaje de Raquel Meller; Xavier Pujolràs canta los versos más famosos del cuplé *La violetera* (1914) —el gran éxito, precisamente, de Raquel Meller, con letra de Eduardo Montesinos y José Padilla—; Lina Lambert entona el ritornelo del *Tango de los Lunares* —que cantaba Isabelita Bru en el entremés *El género ínfimo* (1901), de los hermanos Álvarez Quintero, con partitura de Quinto Valverde y Tomás Barrera—; Lurdes Barba modula el estribillo del cuplé *La bolsa* —perteneciente a la revista *Joy-Joy* (1926) y cuya letra original, de Manuel Sugranyes, Lluïsa Cunillé adaptará para el espectáculo *Taxi... al TNC!* (2013)—; Montse Esteve espiga unos versos del cuplé *Ladrón* —estrenado en el Trianón Palace de Madrid en 1913 por Adelita Lulú, con letra y música de Martínez Abades—; Xavier Albertí, parafraseando a Pasolini, afirma «Jo ja ho vaig dir, jo ja ho vaig avisar, no hi ha pitjor

combinació que l'església, la màfia i la televisió» (Cunillé, 2008, inédita), y Jordi Collet, vestido de cocodrilo, grita que el Nilo se está desbordando.

Veamos, en el siguiente fragmento, cómo referentes dispares aunque coincidentes en el tiempo —los primeros años del siglo XX— se ensamblan creando un nuevo sentido:

PUJOLRÀS.- (*Cantant.*) Maldita aquella saeta
¡Tiró a dar el que tiraba!

MONTSE.- No mereces este nombre
¡ladrón, ladrón!
Dónde empeñaste mal hombre
los pendientes y el mantón.

ORIOL.- Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan el gato cuando se les muere (Cunillé, 2008, inédita).

Si Xavier Pujolràs parafrasea las palabras de Putifar en la opereta original (Perrín y Palacios, 2007: 185), Montse Esteve contrapuntea con *Ladrón*, un cuplé cuya letra funciona como denuncia de la estafa de que se siente víctima Lota al haberse casado con un impotente; a modo de colofón y castiza moraleja, Oriol Genís pronuncia unas palabras de *Lucas de bohemia* (Valle-Inclán, 1990: 62) con que ataca amargamente la cultura española. Se mezclan, así, personajes y referentes: Raquel Meller y las artistas del Paralelo con Pier Paolo Pasolini y Ramón María del Valle-Inclán.



La corte del Faraón. Foto: David Ruano

Los intérpretes se van disfrazando, uno tras otro, de cocodrilo. Roberto G. Alonso anuncia que el Nilo ya está allí y les exhorta a todos a arremangarse los pantalones, mientras Lina Lambert dice unos versos de la canción *Yes! We have no bananas* (1922) —una *novelty song* de

Frank Silver e Irving Cohn para la revista de *Broadway Make it Snappy*—, Montse Esteve canta el estribillo de *Chulapona* (1914) —cuplé de Carmen Flores, con letra de Ramiro Ruiz Raffles y música de Cándido Larruga— y Jordi Collet, que asume de modo intermitente a José, pregunta si alguien ha visto a su primo Onán. El final —correspondiente a los últimos versos de *La corte del Faraón* original, cuando José recibe el nombramiento de virrey de Egipto y el pueblo estalla en vítores de

entusiasmo— es coreado por todos: «¡Gloria, gloria / a nuestro gran virrey! / Honremos al Apis, / honremos al Buey. / ¡Gloria al Buey!» (Perrín y Palacios, 2007: 222). La última acotación indica que el gato explota. Fin de la obra.

Hemos comentado al principio que, si por el tipo de números y argumento *La corte del Faraón* original se emparentaba con el género chico y la zarzuela, a nivel de orquestación la pieza se situaba en el ámbito de la opereta. Tras la fachada sicalíptica había una buena partitura, en la que presuntamente habría colaborado Manuel de Falla, y unos diálogos, acciones y números musicales hilarantes. Terenci Moix la consideraba una pequeña obra maestra, «una gamberrada tan hermosa como insolente y, en última instancia, un travieso cruce entre Offenbach y *Hellzapopin*» (citado por VÍllora, 2007: 66).

El espectáculo de Albertí y Cunillé explota el concepto de *collage* ya presente en la obra original, y a los números musicales y comentarios picantes añade citas culturales procedentes de materiales muy diversos, así como réplicas y glosas de actualidad. Lo popular, lo jocoso y lo sicalíptico se multiplican por la inclusión de retazos de cuplés y revistas, y vienen a amplificar la crítica al estado actual de la cultura las referencias a Pasolini —de hecho, el personaje del casto José, que despierta un interés sexual tan fuerte, puede hacer pensar en la película *Teorema* (1968), una suerte de evangelio de la sexualidad— y Valle-Inclán. El pianista metamórfico que asume Xavier Albertí se parece a Renato Carosone —incluso tiene un gato que se llama Marcelino, guiño a la canción *Ricordate Marcellino?* (1956), versión libre de la compuesta por Pablo Sorozábal para la película *Marcelino, pan y vino* (1954), dirigida por Ladislao Vajda— aunque pretende ser Manuel de Falla, y responde también a los nombres de Ígor Stravinski, Xavier Cugat, Astor Piazzola y Glenn Gould. Nos hallamos, en esta versión de *La corte del Faraón*, con análogo magma de referentes que en piezas anteriores del dúo Albertí-Cunillé. También las cupletistas y las tiples reciben aquí un homenaje indirecto, y con ellas todo el género llamado chico; tienen cabida desde Raquel Meller, asumida por un travestido Roberto G. Alonso, hasta las revistas de Manuel Sugeranyes, pasando por las creaciones de Carmen Flores, Isabelita Bru y Adelita Lulú. De nuevo, se blande casi programáticamente la voluntad de rescatar géneros olvidados del repertorio patrio, como la zarzuela, el cuplé, la opereta o la revista. Ello se hacía patente ya en *El dúo de la Africana* (2007), que vinculaba los géneros parateatrales de inicios del siglo XX con la tradición del sainete, e irá mucho más lejos con los siguientes espectáculos musicales en que colaborarán Xavier Albertí

y Lluïsa Cunillé, a saber, *La Pajarera* (2011) y también los colectivos *Taxi... al TNC!* (2013) y *Per començar, sarsuela!* (2014). Por supuesto, no les basta con rescatar estos materiales del olvido, sino que se proponen realzar su vigencia adecuándolos a las problemáticas actuales —recordemos a Oriol Genís adaptando la canción del babilonio a las noticias del periódico, o la paródica autocensura que se imponen los actores al referirse a la Reina— y contemplándolos con ojos contemporáneos, esto es, con distancia y gesto metateatral; no olvidemos que los intérpretes hacen de actores y de personajes al mismo tiempo, y que suministran comentarios o apostillas acerca del argumento de base de la opereta bíblica para poner al público en antecedentes o restituir las elipsis argumentales. El surrealismo se acentúa con el número de la saeta, en que Xavier Pujolràs se convierte en Esther Williams y los demás actores trazan una coreografía propia de la película *Escuela de sirenas*, con Albertí ejerciendo de Xavier Cugat al piano. Por supuesto, no pueden faltar tampoco los apuntes acerca del teatro: Lina Lambert vehicula unos comentarios a la pieza de Ibsen *Hedda Gabler*, y lanza sus dardos contra algunos aspectos de la creación contemporánea. Hemos aludido ya a la declaración de intenciones proclamada por Albertí y que se refiere a la propia compañía que está en escena y, cómo no, a la flamante productora La Reina de la Nit.

Esta versión libre de la zarzuela humorística pone énfasis en el carácter arrevistado del original y lo potencia al máximo, utilizando asimismo un lenguaje artístico próximo al *cabaret* literario. Begoña Barrena (2008: 11) la califica de «libérrima y atiborrada versión», y destaca la incorporación en ella del teatro dentro del teatro, idea ya desarrollada en el guión de la película homónima de los años ochenta protagonizada por Ana Belén y Antonio Banderas. Juan Carlos Olivares (2008b: 33) afirma que el espectáculo funciona como «flascó de les essències dels gèneres menors de la cultura teatral: sarsuela, revista, *copla*, el cinema musical aquàtic, *cabaret*. Plomes, gases i lluentons per a una sòlida reivindicació de la diversitat de l'escena». El teatro se revela, pues, como el lugar donde pueden convivir el aburrimiento existencial de Hedda Gabler con las *vedettes* del Paralelo. Las citas de Pasolini se relacionan con la idea del escándalo que supuso en 1910 el estreno de *La corte del Faráon*, así como con la irreverencia y la voluntad de explotar artísticamente —sicalípticamente— la sexualidad y la libre expresión del deseo. De hecho, el montaje acentúa el contenido picante del original y, como señala Dani Chicano (2008: 39), su licencia para la transgresión llega a todos los rincones, desde la dramaturgia hasta el explosivo vestuario de María Araujo, que mezcla el antiguo Egipto con el

music hall, y la adición de variados caprichos musicales a la partitura de Vicent Lleó. Se van añadiendo así más retales a un *collage* que reflexiona sobre el teatro, satiriza el elitismo y conservadurismo cultural de las instituciones catalanas a través de ataques directos al Liceo y su programación, se refiere a la deriva postolímpica de la ciudad de Barcelona, se ríe de los desmanes de la monarquía, retoma letras y motivos de cuplés y canciones populares, y practica un humor surrealista —cuando no dadaísta, en términos de Juan Carlos Olivares (2008b: 33)— que le da cohesión a esta suma heterogénea. Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí agregan una serie de elementos que son ajenos a la zarzuela original, formalizando así una suerte de anarquismo cultural, bien patente en la referencia a la bomba del Liceo y la explosión final del gato. El público potencial al que se dirigen es el autóctono, incardinado en unas determinadas coordenadas geográficas y culturales, heredero de un pasado cultural que es reivindicado y desempolvado, servido en breves y brillantes ráfagas que buscan activar en el espectador la capacidad (auto)crítica y el deseo de saber más acerca de la propia tradición.

6.2.3.3. *La Pajarera* (2011) y el género ínfimo

Con *La Pajarera*, llevada a escena del 26 al 29 de mayo de 2011, se cerró la última temporada del Teatre Lliure con Àlex Rigola como director. Este le regaló a Lluïsa Cunillé la oportunidad de hacer un último espectáculo bajo el título provisional de *Carta blanca a Lluïsa Cunillé*, sin necesidad de rueda de prensa, programa de mano ni la menor concesión a los medios. El montaje resultó ser *La Pajarera*, nuevo fruto de la colaboración de Cunillé con Albertí, aunque este únicamente conste como director musical. Es el segundo montaje producido por La reina de la nit, que fue llevado después a la Sala Muntaner, del 22 al 26 de febrero de 2012.

Este espectáculo musical, elaborado a partir de materiales históricos del Paralelo, cuenta con la participación de una actriz-cantante, de nuevo la soprano María Hinojosa, y el cuarteto de cuerda Psicalíptic: dos violines —Francesco Colletti y Adriana Alcaide—, una viola —Natan Paruzel— y un violonchelo —Oriol Aymat—. Consiste en un auténtico recorrido por la historia de las variedades y el café-cantante desde sus inicios a finales de siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, momento en que empieza su declive. Un único personaje, la actriz o *vedette*, vehicula e interrelaciona una serie de variedades: canciones, anuncios radiofónicos, anécdotas,

chistes e imitaciones. El espacio está prácticamente vacío, hay cinco atriles y cinco sillas: cuatro para los músicos y una para la cantante, que alterna, con gracia y poderío, la palabra declamada con los cuplés y los números de varietés. Sentada, de pie, bailando o adentrándose en la platea, acompaña su abigarrado monólogo con graciosos movimientos de brazos y virtuosos gorgoritos, ayudándose puntualmente con objetos como un mantón de Manila, un balón de fútbol, un abanico, un silbato, unas castañuelas o un plumero. El escenario está bañado por una luz uniforme, azul, y en ocasiones un foco sigue a la actriz en sus movimientos sobre el escenario y por la platea. Los músicos devienen cómplices en la puesta en escena, no solo tocando y haciendo efectos sonoros sino también interactuando verbal y físicamente con ella, y acercándole objetos.



La Pajarera. Foto: Ros Ribas

Xavier Albertí y Eduard Molner, comisarios de la exposición *El Paralelo 1894-1939* en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2012), señalan que las variedades eran un género parateatral en el que «convivían en armoniosa sintaxis escénica varios números aislados, que iban del flamenquismo al adiestramiento de cacatúas y del funambulismo al monólogo cómico, con una especial presencia hegemónica del cuplé y de las cupletistas» (Albertí y Molner, 2012: 174). El Paralelo fue un universo que creció a espaldas de la cultura oficial a inicios del siglo XX, y que dio respuesta a las inquietudes culturales y de ocio de los nuevos públicos, procedentes de clases sociales populares, que demandaban una nueva y singular aproximación a los géneros escénicos del teatro lírico burgués. Allí triunfaron, con cierto retraso respecto de Europa, la opereta, el musical y la zarzuela. La Pajarera es uno de los primeros

nombres que tuvo el local que luego sería El Molino, emblema y paradigma de la oferta teatral y musical del Paralelo.

En *La Pajarera* las variedades están entrelazadas con anuncios de los productos más bizarros y pintorescos. Así, el anuncio esotérico de Madame Sphinx, que adivina «el futuro, el porvenir y cualquier evento que tenga que venir» (Cunillé, 2011b, inédita)⁷⁴, o el anuncio del cinematógrafo Napoleón, a quince céntimos la entrada a pie y a treinta la silla. Lo mismo se promociona la tintura para el cabello Arnedo que el elixir Geraldine para callos y duricias. Y un gran bálsamo indio del Brasil, que «Cura el insomnio, el herpes y la amigdalitis» (Cunillé, 2011b, inédita). Otros anuncios empiezan con la interpelación al *Sr. Médium* y formulan un acertijo para finalmente anunciar el producto.

En un ámbito más circense, de parada de los monstruos, la actriz-cantante —auténtica *canzonetista* de antes de la guerra— anuncia una serie de números con tigres de Bengala, elefantes, focas amaestradas, trapevistas del Cáucaso, prestidigitadores japoneses, funámbulos, chinos *perchistas* y *clowns* sicalípticos: «Todos ellos pertenecientes al Gran Circo Ruso Boronsky de Budapest, y directamente venidos del “Nouveau Circ” de París donde han actuado con gran éxito de público» (Cunillé, 2011b, inédita). Sin duda, se evocan aquí los grandes circos de la época, el Teatre Circ Espanyol y el Gran Teatre Onofri. En muchas de las locuciones empleadas, triunfa el lenguaje del absurdo y del camelo: «Por diez céntimos se enseña un buey que tiene la cabeza de *bulldog*, la cola de oso y las patas de cerdo. Apacible y amaestrado, es además hermafrodita» (Cunillé, 2011b, inédita). El lenguaje sainetero está presente por doquier en el espectáculo; así, por ejemplo, cuando, emulando a una madre orgullosa, dice la *vedette*: «Mi hija es rica, es artista simbolista y si canta ópera no es porque lo necesite. Mi hija canta por prosopopeya» (Cunillé, 2011b, inédita).

⁷⁴ Todas las citas que incluimos del espectáculo *La Pajarera* carecen de referencia bibliográfica. El texto de la obra permanece inédito, de modo que citamos a partir del manuscrito que Lluïsa Cunillé puso a nuestra disposición.

A través de un teléfono de atrezo se vehicularán varios chistes y guiños a las costumbres y chascarros de la época. La primera vez que la artista coge el teléfono, nadie le responde. Ella dice que se trata de su novio, que se dedica a la pantomima y no habla ni fuera de escena. Así se homenajea un género, la pantomima —con sus héroes mudos y románticos, pierrots con la cara pintada de blanco—, que gozó de mucho éxito en el Paralelo y cuyo máximo exponente fue la *troupe* de los Onofri, de origen marsellés; también fueron muy celebrados Enric Adams, Argelagués, Joan Carbonell, Laureano Borau, *Sucre* y Ventura Ibáñez.



María Hinojosa en *La Pajarera*. Foto: Ros Ribas

En otro número la *vedette* habla, también en clave metateatral, de las servidumbres y las bajezas de dedicarse al *café-concert*: «No he collit més que una pesseta filipina i un duro sevillano» (Cunillé, 2011b, inédita)⁷⁵. En otro momento se exclama de los dolores que le hace pasar el corsé que lleva, tan ajustado; de paso, se adentra entre el público, invitando a los espectadores a liberarla de tanta incomodidad indumentaria. Tiene, en efecto, varias incursiones en platea, emulando a las divas del Paralelo que incomodaban y erotizaban al público con sus picardías y desplantes, contoneándose y paseando sus plumas por el patio de butacas. Interpela directamente a los asistentes, les da la bienvenida y enumera algunas calles y zonas de la ciudad de donde procede el respetable: así, la calle Portaferriassa y el barrio de la Barceloneta. Se sienta encima de un señor al que finge identificar como un canónigo de Extremadura; también saluda al *Senyor Conseller de l'Interior*, y cuenta hasta seis marineros. Se pavonea, salerosa y flamenca, y consigue que un señor le ayude a quitarse los manguitos. Como señala Mercedes Carbayo Abégozar (2013: 29-30), las mujeres del espectáculo conseguían concentrar la intensidad de las canciones y los números en ellas mismas, y

⁷⁵ Sobre el *café-concierto* se ha dicho que, bajo la fachada del espectáculo, encubría los negocios de prostitución y juego, motores económicos de los locales. Un fragmento de *La mala vida en Barcelona* de Max Bembo (1912), citado por Molner y Albertí (2012: 50), atestigua la prostitución, encubierta o no, en los *café*s de camareras: «Si entráis ahí ya sabéis que vais derechos a la prostitución. Después de convidar a la camarera que se os acerca tan pronto llegáis y os besa, levantaos para bailar. A medida de la música y sin perder el compás [...] los bailarines entran rápidamente en erección y eyaculan [...] ella os masturba».

demostraban una gran agencia al reivindicar el deseo sexual femenino y ponerlo en el espacio público.

En otra ocasión, habla en catalán de su último novio, quien le recita la escena del sofá del Tenorio y le hace más reverencias que un limpiabotas. Ella canta: «El hombre que se enamora / de la mujer de teatro / es como el que tiene hambre / y le dan bicarbonato». Este fragmento corresponde a un garrotín que cantaba Dora, la Gitana, según noticia de Ángel Zúñiga (1954: 221-222): «Y el garrotín y el garrotán. / Qué te atreves a postá, / qué te atreves a postá, / que me pongo yo en tu esquina / y a nadie dejo pasá. / Hay que sufrir y hay que penar, / y el garrotín y el garrotán». Más adelante, en clave autoirónica, se expondrá el conflicto de la *vedette*: «I què he de fer? Tornar a treballar? Seria la riota de les companyes del taller si hi torno. És molt difícil quan t'has fet tres vegades la manicura tornar a agafar la planxa. Per això continuo cantant cuplets» (Cunillé, 2011b, inédita). Alude al destino de muchas jóvenes de origen humilde que trabajaban en talleres de costura pero aspiraban a ser cupletistas y se formaban en las numerosas academias de la calle Conde del Asalto. La misma Raquel Meller cumple con el tópico biográfico, pues empezó trabajando de modista y dejó el taller por el cuplé.



De nuevo con el auricular junto al oído, la actriz ensaya una definición para el género del cuplé, auxiliada por la poesía de Manuel Machado (1962: 166-167): «El couplet...? Pues yo no sé / —ni nadie tal vez sabrá— / lo que es el couplet [...] ¿Diremos que es la ligera / creación semivirginal / de la musa tobillera? / ¿La poesía callejera de la luz artificial?». Señala Serge Salaün que la denominación de cuplé

surge al amparo de esta ocurrencia poética de Machado pero que etimológicamente es importada de Francia y designa una sola copla de canción; el cuplé no es más que el avatar moderno —hasta 1939, antes del *boom* de la actual canción comercial de variedades— del teatro y la canción popular, los dos componentes esenciales de la cultura española, tradicionalmente articulados (Salaün, 1990: 15-16). El cuplé tiene cabida y éxito en salones, cabarés, salas de variedades, etc., y está enraizado en la tradición hispánica del teatro lírico que, en su vertiente más popular, alterna partes cantadas y habladas. Albertí y Molner (2012: 175) lo definen como «un género nacido de las paráfrasis de la prostitución y que con el tiempo se fue transformando, impulsado sobre todo por dos estrellas fundamentales para entender su evolución: La Fornarina y Raquel Meller».

En el siguiente fragmento de *La Pajarera*, la cupletista se distancia tanto del prototipo de la chula madrileña como del de la bailaora gitana y las folclóricas regionales:

No soy hija de guardia civil ni de lavandera. No nací cerca del Guadalquivir ni del Manzanares. No soy chula, ni chulona, ni chulapa ni chulapona. Yo soy una cupletista intelectual que no sabe de desplantes gitanos, de jotas escandalosas, ni de mantillas zamoranas. Lo mío es el esperanto, el mantón de Manila y la *chaise longue*. No crean que es fácil y baladí levantarse a media tarde de la *chaise longue* y a medianoche desplegar el mantón de Manila con garbo, donosura y cierta flamenquería sin que se le enreden a una los flecos y naufraguen las elegancias (Cunillé, 2011b, inédita).

Alude aquí a una de las prendas más características y emblemáticas del género del cuplé, el mantón de Manila, cuyo encanto reside en su carácter anacrónico. Dice Zúñiga (1954: 95) que «Sin el mantón de Manila, el arte del cuplé hubiese sufrido serias interrupciones, eclipses inolvidables, decadencias definitivas», y añade que «nunca la cupletista estuvo más cerca de su propia feminidad como cuando sale a la escena con su mantoncito de Manila, irisado de juventud y de majestad» (Zúñiga, 1954: 103).

Con el teléfono de atrezo la *vedette* llama al Maestro Padilla, compositor que cosechó grandes éxitos en el terreno de la canción popular, como *La violetera*, *El relicario*, *Valencia* y *Ça c'est Paris*. Primero la actriz-cantante dice ser Maurice Chevalier, uno de los grandes del *music hall*, y después se identifica sucesivamente como la *vedette* argentina Celia Gámez —«Se trata de *Valencia* [...]. Es que el público se me va a dormir, y además qué pinta París en medio de Valencia, maestro... Que si

Dios no puso Valencia en medio de París, ni París en medio de Valencia, sería por algo» (Cunillé, 2011b, inédita)—, como Raquel Meller, la *canzonetista* que consolidó el cuplé entre el público burgués, e incluso como Josephine Baker, que introdujo el charlestón e interpretó *blues* y *fox-trot*: «Mire, maestro, yo no soy como Maurice, yo soy americana y además negra. De donde yo vengo hay más Parises y Valencias de las que usted podría escribir nunca. Déjeme usted a mí, maestro, y ya verá cariño cómo le pongo ritmo a su canción que para eso nací entre el Bronx y el Misisipí» (Cunillé, 2011b, inédita). La protagonista de *La Pajarera* explica en catalán que muchas chicas sienten ahora la misma veneración por la Baker que años atrás sentían sus tías por la Verge de Montserrat: todo es cuestión de decidir la piedad por una u otra piel negra.



María Hinojosa en *La Pajarera*. Foto: Ros Ribas

Al parecer, la cantante tiene problemas con la letra de la canción *Valencia*: al cantar se le mezclan las letras de *Ça c'est Paris* y de *Valencia*. Este número del teléfono, para el que María Hinojosa se pondrá unas plumas de *vedette* que no se quitará ya en todo el espectáculo, homenajea a cuatro grandes artistas del *music hall* —Maurice Chevalier, Celia Gámez, Raquel Meller y Josephine Baker— que tuvieron una trayectoria muy vinculada a la del compositor José Padilla: «Ese ave maravillosa que es Josephine Baker iba a ser el otro as que faltaba de una incompleta baraja de *music hall*, que contaba con el hilo dorado de voz de Raquel Meller, para

vender las mejores violetas; el labio caído y el *canotier* ladeado de Chevalier» (Zúñiga, 1954: 167).

La actriz alude también en ocasiones a la política del momento; así, al comunismo, al anarquismo y al lerrouxismo⁷⁶, y a la retórica obrerista con deje libertario. La *vedette* lo mismo cita a Santo Tomás de Aquino —«Ritornate a lo antico que tot lo

⁷⁶ Alejandro Lerroux, político y fundador del periódico *El progreso* (1897), renovó el republicanismo tradicional y practicó una cierta demagogia obrerista desde su escaño por las listas de Unión Republicana. Creó la Fraternidad Republicana, con sedes propias que desplegaron una determinada asistencia social, una dinámica actividad lúdica y cultural, y nuevas formas de hacer política a partir del contacto directo con el elector y la acción directa e intimidadora (Molner y Albertí, 2012: 117). La prensa adversaria lo apodó el Emperador del Paralelo, porque obtuvo por aclamación el encabezamiento de las listas de su partido en el Teatro Onofri. El lerrouxismo entendía la política como representación con un lenguaje grosero que transforma la indignación política en acción en la calle.

altre no són més que fesols buits amb banderetes» (Cunillé, 2011b, inédita)— que habla de fútbol —elogia las piernas musculadas de los futbolistas y enumera la plantilla del Barça—, cita un pasaje de *La corte del Faraón* o nos regala perlas de filosofía popular: «I saben que els dic jo? Doncs que la vida és com una escala de galliner... curta i plena de porqueria». Todo aparece deliberada y jocosamente mezclado y confundido. Así, un tango puede transformarse en una pieza de *jazz* y después en una zarzuela. Ello incide en la libertad esencial y en la cualidad metamórfica de la música y del género.

En el espectáculo que nos ocupa, breves fragmentos de canciones populares ilustran la temática amorosa y ligera que era del gusto del público; por ejemplo, *Besos fríos*, creación escénica de Raquel Meller del año 1928, con letra de Rossend Llurba y música de Modesto Romero: «Tus besos son fríos, / tus besos son falsos; / tus besos no tienen / calor de pasión. / Aparta, no quiero, / no quiero tus labios / que más que caricias, / tus besos me hieren. / Tus besos, son besos de muerte y traición».

Luego cuenta una anécdota sobre una chica que no se decidía entre dos pretendientes: uno hablaba con retórica de mercería y el otro con voz de sacristía. Al final, la chica, cantando la tonada de la *Flor del mal*, dejó a los dos por el socio más antiguo del Círculo Ecuestre, «que tot i portar una cama ortopèdica i un ull de vidre per culpa d'una mala caiguda, se l'emportava de passeig a París i li comprava barrets amb ocells del paradís» (Cunillé, 2011b, inédita). *La Flor del Mal* —«apoteosis efímera y brillante de los paraísos artificiales en una Europa decadente» (Zúñiga, 1954: 21)—, tiene letra de Eduardo Montesinos y música de José Padilla y fue estrenada en 1922 por Raquel Meller.

Y llega la hora de la sicalipsis. Señala Salaün (1990: 126) que, si se da crédito a la explicación tradicional, el término sicalipsis procede de confusiones populares con las palabras apocalipsis y epilepsia, y no habría que hacerse muchas ilusiones etimológicas como la que incluye Joan Corominas en su *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (1961), a saber, la conjunción de los étimos griegos *sykon* («vulva») y *aleiptikós* («lo que sirve para frotar, excitar»).

La voz en *off* de Fermí Reixach anuncia a «¡La diosa mayor de la travesura escénica, Reina de la sicalipsis!» (Cunillé, 2011b, inédita), que cantará en un cuplé las



La Pajarera. Foto: Ros Ribas

excelencias del plátano: «Saldrá al escenario vestida con un salto de cama del cual se desprenderá cantando las excelencias del plátano de que es portadora, y a la terminación del *couplet* la fruta desaparecerá de la vista del público sin que caiga al suelo ni la artista se lo coma» (Cunillé, 2011b, inédita). Este número remite a una de las canciones de la revista musical *Las comunistas* (1934) —con libreto de Francisco Trigueros Engelman y música de Bernardo García Bernalt—, en que las mujeres de un pueblecito de Aragón implantan el comunismo libertario amoroso. En esa zarzuela, la canción que acompañaba el número del plátano era un danzón cubano titulado *Bananera*: «La rumba del platanito / está de moda en La Habana, pues no hay mulata linda / que pase sin la banana» (citado por Salaün, 1990: 130). Y se lamenta la *vedette* de *La Pajarera* de que la censura le ha requisado el plátano: «Adónde iremos a parar si en las variedades ya no se puede hacer girar una ruleta ni sacar un plátano a escena. Saca la lengua a los hombres políticos. Ríete tú, ríete tú de los proyectos antisicalípticos» (Cunillé, 2011b, inédita). Exhorta al público a desnudarse, puesto que ha llegado la hora del vodevil y el *déshabillé*, y ella se queda en corsé y con el irrenunciable penacho de plumas en la cabeza.

Tras una crítica a la revista madrileña, integrada por chicas raquílicas que no saben cantar y que están demasiado influenciadas por los cánones de belleza americanos —«Los yanquis además de quitarnos Cuba con malas artes han estandarizado desde los piropos hasta las mujeres» (Cunillé, 2011b, inédita)—, la *vedette* expresa su nostalgia por los buenos tiempos del *music hall*: «Jo voldria tornar a aquells temps del *gènere ínfimo*, amb erotisme de cotilla sense aigua corrent, quan tots els homes eren comtes o marquesos o *toreros de postín*. Quan els teatres eren de fusta, hi havia goteres els dies de pluja i catifes de closques de cacaus i avellanes a la platea, *caballitos* a cada cantonada i un tobogan a cada solar» (Cunillé, 2011b, inédita). No está de más recordar que la etiqueta del género ínfimo fue inventada por los hermanos Álvarez Quintero, con un espectáculo llamado así, *El género ínfimo*, y estrenado en el Apolo en 1901, con música de Quinito Valverde y Tomás Barrera. Para Salaün (1990: 127), este nuevo término constituye un disparate taxonómico que quiere otorgar una valoración negativa a un supuesto género que no es tal; el género ínfimo englobaría tanto ciertas obras del teatro lírico como los espectáculos de *music hall* y *cabaret*, con el énfasis puesto, sobre todo, en su dimensión sicalíptica.

Habiendo atravesado las distintas etapas del género ínfimo y habiendo llegado al momento de la consunción y declive del *music hall* y las variedades, la cantante

expresa el deseo de irse lejos de allí, a Veracruz, a actuar en bares de nombres exóticos, donde no tenga que salir cada noche disfrazada de horchatera valenciana, de madrileña de Chueca, de jotera charra o de argentina gaucha. Retoma, pues, la aspiración ya expresada con anterioridad de ser una musa modernista y no castiza, y se lamenta por los tiempos que le ha tocado vivir.

Los versos «Baixant de la font del gat / era una obra, era una obra. / Baixant de la font del gat / ja fa estona s'ha acabat» (Cunillé, 2011b, inédita) —guiño a un cuplé catalán compuesto por Cándida Pérez, *La Marieta de l'ull viu*, a raíz del gran éxito cosechado por el drama *Baixant de la Font del Gat*, de Amichatis y Gastó A. Màntua (1922)⁷⁷— ponen fin a un espectáculo que homenajea el Paralelo, aquel lugar idóneo, por su posición excéntrica, para representar géneros en los márgenes. Hasta llegar a estos versos finales, el cuarteto ha ido tocando los dos acordes que han ido acompañando en numerosos momentos del espectáculo las gracias, chistes y chascarrillos de la actriz, y la melodía ha ido languideciendo hasta extinguirse por completo.

El espectáculo *La Pajarera* recibió críticas mayoritariamente favorables. Francesc Massip (2011: 32) celebró este recorrido por distintas épocas del Paralelo, amenizado con médiums, mímica telefónica, circo verbal, vodevil, sicalipsis y un repaso del canto folclórico, el cuplé y el cante jondo. Antoni Ribas Tur (2012: 27) puso el énfasis en la revisión histórica a lo largo de cuarenta años del Paralelo, y en el hecho de que no hay una continuidad en el personaje de la *vedette* sino que esta cambia en función de los distintos momentos en la evolución del género ínfimo que representa. Juan Carlos Olivares (2011: 54) también valora el recorrido histórico, desde la época finisecular, con sus anuncios de bálsamos y elixires, hasta pasados los años cuarenta del siglo XX, y destaca el homenaje central a Raquel Meller y el maestro Padilla. Eduard Molner señala la evolución —sabiamente administrada por parte de la dramaturgia y la dirección— desde el andalucismo de finales del siglo XIX hasta el cuplé sicalíptico que impusieron figuras como La Fornarina o la Chelito: «Tres dècades que expliquen

⁷⁷ El drama *Baixant de la Font del Gat*, sin hablar directamente de la gente del distrito V, pues estaba ambientado entre los levantamientos populares de 1840 y 1842 contra Espartero, construyó en el imaginario ficcional de la escena las aspiraciones de sus espectadores, porque contenía muchos de sus rasgos, trasladados a otro momento histórico (Molner y Albertí, 2012: 165). En los primeros años veinte este gran éxito dramático del Paralelo se explicaba por reunir la especificidad catalana, una nueva mirada sobre las relaciones entre ambos sexos y la demanda de un cambio de régimen político entre las clases populares. Es en este sentido que Molner (2011: 25) ve en estos versos finales de *La Pajarera* una «mirada a una platea popular que acabarà fent-se seu allò que entén que l'identifica i la diferencia, des d'una moral nova fins a una llengua».

l'evolució de les barraques de fira i dels magatzems reconvertits en locals d'espectacle en una avinguda que concentraria l'oferta escènica més densa d'Europa» (Molner, 2011: 25). Por su parte, Joan-Anton Benach apunta, con cierta visible decepción, que, a pesar del interés documental incuestionable de la propuesta, Lluïsa Cunillé escogió «el camino de una arqueología festiva que mitifica el cuplé popular que hizo famoso el Paral·lel barcelonés» (Benach, 2011: 52).

En el Paralelo estalló la modernidad, no la novecentista o la de los Juegos Florales sino la popular, la de la gente de la calle. Entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX la ciudad vivió una profunda transformación urbanística y vio nacer la cultura de masas, que encontró en el llamado distrito V nuevas formas de ocio y cultura popular. La exposición *El Paral·lel 1894-1939*, comisariada por Xavier Albertí y Eduard Molner en 2012, atestigua y documenta hasta qué punto el Paralelo fue escenario de todo tipo de manifestaciones musicales, teatrales y circenses. Como dice Luis Cabañas Guevara (1945: 90), pseudónimo de Rafael Moragas y Màrius Aguilar, el Paralelo era pueblo y quería ser pueblo. El Molino, el último local que queda de la época dorada del Paralelo barcelonés, antes de llevar este nombre —por influencia del Moulin Rouge parisino—, se llamó La Pajarera. En una arteria que llegó a tener un 73% de sus locales ocupados por salas de espectáculos, La Pajarera era un local que no cobraba entrada y vivía de las consumiciones, de modo que el público, sin butaca asignada y a menudo de pie, se sentía autorizado a alinear con comentarios y jaleos los números de la escena.

Con la revisión de materiales históricos y el rescate nominal de un local tan emblemático como La Pajarera, Lluïsa Cunillé arroja aquí, como en tantos otros espectáculos, una mirada ética sobre la tradición popular y homenaja una parte de la escena catalana injustamente desdeñada y caída en el olvido, esto es, los géneros menores y parateatrales del Paralelo, estigmatizados y ocultados, o duramente caricaturizados, durante mucho tiempo. En última instancia, la recuperación o reinterpretación de este patrimonio no deja de ser un modo de interrogarse sobre la identidad del sujeto contemporáneo en diálogo con su pasado inmediato.

6.2.4. A modo de cierre

Una de las líneas evidentes de los espectáculos de autoría compartida entre Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí es la recuperación o reinterpretación de los géneros populares. Remitámonos, si no, a las palabras de Albertí —en escena— en *La corte del Faraón*: «La intenció d'aquesta companyia [...] és la reivindicació desinteressada dels gèneres menors, el nudisme i el transvestisme dins i fora d'escena, de les dramàtiques perifèriques i centrífugues, a més de l'explotació interessada del *gènere chico*, el *gènere ínfimo* i tota mena de gènere aparentment subestimat, apòcrif i desnonat» (Cunillé, 2008, inédita). Así, estos dos creadores, con su grupo de actores cómplices —Lurdes Barba, Jordi Collet, Oriol Genís, Lina Lambert y Alicia Pérez, entre otros—, han desempolvado géneros de teatro musical como la zarzuela, la opereta y la revista como patrimonio cultural, esto es, modalidades expresivas que beben del folclore nacional pero que pueden utilizarse asimismo fuera de su contexto sociocultural, para una finalidad no folclórica. Albertí y Cunillé, además, buscan que esta reivindicación de la tradición popular ilumine el presente y afiance la cultura sobre una base sólida. Y es que esta indagación está íntimamente relacionada con la identidad del sujeto contemporáneo; en este sentido, dice Albertí: «Si no som conscients de les nostres arrels culturals, quan ens projectem caurem. Perquè les cultures no són intercanviables; tenen a veure amb els nostres pactes de convivència» (Prieto Nadal, 2013c: 103).

Por otra parte, no es casualidad que los autores que, también en *La corte del Faraón*, reclama Lina Lambert, como abanderada del teatro contemporáneo, sean Chejov, Ibsen, Shakespeare y Valle-Inclán. A Shakespeare lo ha deconstruido Albertí en más de una ocasión, y lo hace Cunillé en *Troilus i Cressida*; el esperpento valleinclanesco asoma en varias creaciones de Cunillé —así, en *El dúo de la Africana*, *El bordell* y *El carrer Franklin*—, y Chejov e Ibsen son dos de los dramaturgos que en su *Teoría del drama moderno* Peter Szondi (2011: 78) considera que ponen en tela de juicio el drama clásico o absoluto, por cuanto en sus obras entran en conflicto forma y contenido con la introducción de la subjetividad: en Chejov los monólogos disfrazados de diálogos y los arrebatos líricos asoman por doquier, y en Ibsen algunos contenidos presentan un tratamiento épico.

Por medio de su estética cabaretera Cunillé y Albertí plasman algunos elementos del teatro posdramático: monología y coralidad —la presencia coral marthaleriana—

en detrimento de la estructura dialogal (Lehmann, 2013: 229), difuminación de los contornos entre actores y personajes, utilización de la música como hilo conductor, y recursos de distanciamiento como las alocuciones al público y consiguiente ruptura de la cuarta pared, y la presencia de personajes que funcionan como apuntadores, comentaristas o narradores —pensemos en referentes europeos como *Needcompany* o los montajes brechtianos de Bob Wilson—. Asimismo predomina un tono lúdico que se pone al servicio de un discurso intelectualmente activo. La ironía es marca de la casa, su particular rúbrica, que se traduce en parodia, frivolidad y actualización de temas y personajes.

Se confirma la tesis de Eduard Molner (2013b: 77) acerca de la doble influencia rastreable en los espectáculos musicales de Albertí-Cunillé: por un lado, el cabaret político y literario centroeuropeo, y por el otro, el café concierto catalán o barcelonés surgido a caballo entre los siglos XIX y XX en el Paralelo. *Troilus i Cressida* multiplica el componente de parodia e ironía del original shakespeariano con aportaciones extemporáneas y números musicales; *El pes de la palla* hace un recorrido por la infancia y adolescencia de Terenci Moix a través de la alternancia entre un largo monólogo y pequeñas escenificaciones casi coreografiadas; *El pianista* busca recuperar piezas del pianismo catalán para dotar de dimensión musical la novela homónima de Vázquez Montalbán, en una puesta en escena minimalista con mucho de recital y también de concierto dramatizado; *PPP* configura un mosaico a partir de distintas facetas de Pasolini, a ritmo de *cabaret* literario y en un tono acorde con la ética y estética del intelectual italiano, y *El dúo de la Africana*, *La corte del Faraón* y *La Pajarera* responden a la voluntad de rescatar determinados géneros populares en sus primigenios rupturismo y vanguardismo, enfatizando su dimensión de fiesta del lenguaje y revitalizando los materiales con parodias metateatrales y guiños a la actualidad.

En el número 35 de la revista *Pausa*, de la Sala Beckett, apareció un *dossier* monográfico dedicado a la trayectoria y el buen hacer del director Xavier Albertí; en él figura un breve texto titulado *Estació* que Lluïsa Cunillé le regaló a su amigo y cómplice a modo de homenaje y que recoge toda una serie de motivos y guiños a su trayectoria conjunta. En él reconoceremos personajes y réplicas procedentes de todos estos montajes que acabamos de ver. No nos parece que haya mejor manera de cerrar este apartado que incluir íntegro el texto de *Estació* (Cunillé, 2013: 106-108):

ESTACIÓ

Nit que amenaça pluja, nit de lluna plena.

Una vella estació de tren amb un gran rellotge espatllat al vestíbul i un quiosc obert que oferta en lloc preferent diaris a punt de caducar i revistes pornogràfiques intemporals en racons més discrets.

D'algun restaurant proper a l'estació arriben aromes de cuina marinera i de més enllà encara música amb aires tropicals.

El CAP D'ESTACIÓ anuncia en eco pels altaveus el pas imminent d'un tren sense parada per la via 1 andana principal.

A la cantina de l'estació la VIATGERA ESTRANGERA, que porta posades unes vistoses sabates blaves, demana amb aire contrariat dos whiskys al CAMBRER sota la mirada irònica del VIATGER ESTRANGER que, assegut a la barra, mossega la llimona del seu gintònic.

En un racó hi ha un televisor encès sense veu on fan la pel·lícula «*Scaramouche*», i d'un altre racó penja una gàbia d'ocell buida.

De la màquina escurabutxaques cauen unes quantes monedes que l'HOME GRAN recull una a una mentre rondina entre dents «Qui té l'ase fa el preu».

De sobte el CAMBRER darrere la barra trepitja un escarabat i comença a xiular la cançó: «*Baby, it's cold outside*».

El CAP D'ESTACIÓ torna a anunciar en eco pels altaveus el pas imminent d'un tren sense parada per la via 1 andana principal.

L'HOME 1 amb un grapat de globus a la mà s'acosta a les vies del tren mentre la DONA 1, carregada de rímel i pintada com un cotxe, es mou endavant i enrere asseguda en un banc, com si es gronxés en un balanci.

Una mica més enllà, dins una cabina de fotos automàtica, un Noi crida: «Ah, ets *une femme fatale!*», i a continuació es desapareixen quatre flaixos de llum.

«*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*», es llegeix en una paret al pas del tren sense parada, i immediatament després una ràfega de vent s'enduu lluny el barret nou del VIATGER 1 i fa sonar una vella campana rovellada.

Dels lavabos se sent una veu que diu: «Amb aquesta forma de besar només pots ser tu. Ets tu?». I una altra veu que diu: «*Between myself and myself*».

El CAP D'ESTACIÓ anuncia en eco pels altaveus l'arribada del proper tren procedent de París amb destinació València per la via 1 andana principal.

6.3. PIEZAS ESTRENADAS DE DRAMATURGIA COMPARTIDA CON PACO ZARZOSO

Hemos visto ya la importancia que ha tenido en la trayectoria artística de Lluïsa Cunillé la fundación de la compañía Hongaresa de Teatre en 1995 junto a Paco Zarzoso y Lola López. Una parte de la producción de la dramaturga ha sido estrenada por esta compañía valenciana y llevada de gira a varios puntos de la geografía española e hispanoamericana. En el apartado 6.1 estudiamos *Il·lusionistes* y *Conozca usted el mundo*, con dramaturgia de Lluïsa Cunillé y dirección de Paco Zarzoso al frente de la Hongaresa de Teatre. Javier Vallejo decía a propósito del montaje *Il·lusionistes*:

Como los protagonistas de muchas de sus comedias, Paco Zarzoso y Lluïsa Cunillé guardan entre sí una simetría extraña y paradójica. Ella, introvertida, delega siempre el montaje de sus obras y jamás concede entrevistas. Él, en cambio, es asequible, y suele dirigir e interpretar cuanto escribe. Podrían ser el haz y el envés de la misma hoja de papel. Zarzoso escribe en castellano. Cunillé, en castellano y en catalán. A uno, le gusta envolver a sus personajes con aroma de neblina. A la otra, también, y ambos prefieren verlos un poco a la deriva antes que siguiendo un rumbo recto y claro [...]. Aunque ambos tienden a situar sus personajes en un tiempo abstracto, en lugares imprecisos, y a hacerlos hablar con lenguaje ambiguo y silente, creo que, en el fondo, escriben motivados por impulsos diferentes. Zarzoso y Cunillé son tan simétricos y distintos entre sí como las protagonistas de su comedia *Viajeras*: una mujer que imagina mil mundos sin salir de casa, y otra que no para quieta, para no sentirse ahogada (Vallejo, 2004: 21).

Más allá de las obras, ya analizadas, que fueron llevadas a escena por la compañía Hongaresa de Teatre, hay que tener en cuenta aquellas piezas que fueron escritas a cuatro manos entre Cunillé y el también dramaturgo Paco Zarzoso. Así, Cunillé escribió una parte del espectáculo de *Intemperie* (1996) y otro de *Vianants* (2004), dos monólogos koltesianos que se completaban en cada una de estas dos obras con otro monólogo a cargo de Zarzoso; en estos dos casos —aquí nos ocuparemos solo del segundo, el monólogo *Vianant*, escrito en 1995 pero estrenado en la Sala Beckett en 2004, bajo la dirección de Xavier Albertí— las autorías están claras: cada pieza viene firmada por su autor.

Mención aparte merecen aquellos espectáculos que parten de una escritura a cuatro manos entre Cunillé y Zarzoso, en que resulta imposible discernir qué parte o qué escena se debe al ingenio de quién. Señala el propio Zarzoso que al principio lo único que querían era hacer teatro juntos, de modo que su ideario artístico se ha ido forjando con el tiempo: «Lo que siempre intentamos es que en cada proyecto, tanto

desde la escritura como desde la puesta en escena, podamos probar algo diferente. E intentamos priorizar, por encima de los resultados económicos o de otro tipo, los aspectos de la creación» (Zarzoso, citado por Perales, 2002: en línea). Y en otra parte apunta:

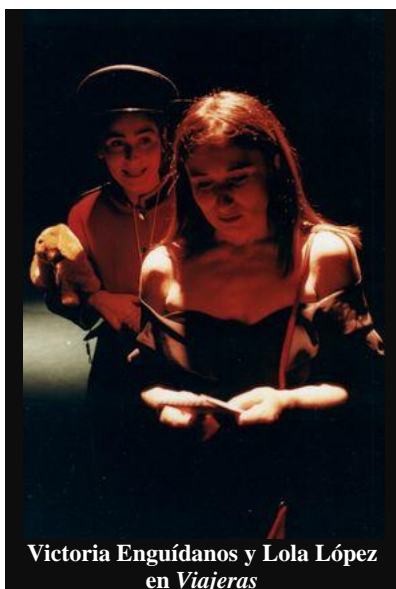
Nuestras escrituras son dos territorios hermanos y a la vez muy distintos donde impera lo misterioso, lo inexplicable, lo no evidente [...]. De Lluïsa me fascinan sus espacios y sus personajes; me gustaría cenar en la mesa de al lado y escucharlos. Se arriesga mucho formalmente, su obra evoluciona, y yo aprendo de ella porque plantea cosas nuevas. Entre los dos hay un deseo de encontrarse, de crear cortocircuitos (citado por Francisco, 2001: en línea).

Veremos cómo estas cinco obras que analizaremos a continuación, de dramaturgia compartida entre Cunillé y Zarzoso, presentan rasgos muy claros de multiplicación espacio-temporal, y personajes que mutan de identidad: la realidad se presenta como algo movedido. A este respecto dice Zarzoso en la entrevista que figura en el Anexo 2 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 mucho que ver con nuestras vidas, con cómo somos y cómo vamos mutando (Anexo 2.10).

A menudo Paco Zarzoso, además de escribir, actúa en los espectáculos de la Hongaresa y asume la dirección escénica; la actriz Lola López también ha dirigido varios espectáculos y es coautora del texto *Patos salvajes*. Lluïsa Cunillé suele figurar solo como autora de los textos, si bien en *Húngaros* compartió la dirección con Zarzoso. Por otra parte, la dramaturgia está presente en todas las fases de gestación del espectáculo; señala Zarzoso que «Lluïsa, en todos los montajes de nuestra compañía, siempre ha estado muy cerca, asistiendo a los ensayos, participando de una manera directa en la creación de la poética del espectáculo» (citado por Perales, 2001: en línea).

6.3.1. *Viajeras* (2001): pulsión nómada



El 6 de junio de 2001 se estrenó *Viajeras* —escrita por Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso— en la Sala Beckett de Barcelona. La pieza es la culminación de un primer borrador, *Vigilia*, escrito en 1996; cabe imaginar que la última redacción dataría del año 2001, en vistas a su puesta en escena, razón por la cual la incluimos dentro de la producción del siglo XXI.

Lola López y Victoria Enguídanos protagonizan, bajo la dirección de Paco Zarzoso, esta comedia lírica e intimista, que aúna poesía, misterio y evocación, y donde el viaje deviene metáfora del tiempo de la vida.

Los autores se propusieron hacer una reflexión sobre el tiempo y el espacio; en palabras de Zarzoso, «Queríamos indagar y alcanzar una complejidad mayor respecto a otros trabajos. Nos interesaba reflexionar sobre estas dos coordenadas tan moldeables, y por tanto las biografías de los personajes son la excusa, por eso no siguen una lógica narrativa» (citado por Francisco, 2001: en línea).

Solo hay dos personajes, dos mujeres, dos arquetipos opuestos, aunque complementarios, a la hora de enfrentar el viaje. En palabras de la actriz Lola López, «Una de las protagonistas es una viajera mental, hace viajes sin salir de casa. La otra, en cambio, se desplaza físicamente, se pasa la vida de hotel en hotel [...]. Son como las dos caras de una moneda, en las que todos nos podemos reconocer» (citado por Francisco, 2001: en línea). Recordemos que Vallejo (2004: 21) comparaba a estos dos personajes —«una mujer que imagina mil mundos sin salir de casa, y otra que no para quieta, para no sentirse ahogada»— con Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso respectivamente.

La escenografía, a cargo de Joan Reig, presenta un escenario únicamente ocupado por baúles y maletas, que asumirán varias funciones a lo largo del espectáculo, siendo las más sorprendentes la de cajón de una noria de feria, la de macetero y la de cabina telefónica. Este tipo de obra, fragmentada y con diversidad espacial, permite concentrar el trabajo escénico sobre objetos y actores; así, asistimos a cambios imaginarios, sin apenas transición, de espacio y de personajes en un escenario prácticamente desnudo y con unos pocos objetos con carga simbólica y sugestiva. De

esta forma, la compañía retorna al formato que constituye la marca de la Hongaresa: «Pequeño formato, intimista, donde lo importante es lo que no se dice. Es como una ventana indiscreta por la que te asomas a mundos personales», comenta Lola López (Francisco, 2001: en línea). Cabe señalar asimismo que la iluminación corrió a cargo de Ximo Olcina, y el espacio sonoro fue diseñado por Miguel Alarcón.

En la primera escena, la Mujer 1 —Lola López, con zapatos de tacón y medias que dejan adivinar un vestido bajo la gabardina blanca— y la Mujer 2 —Victoria Enguñados, con pantalones, zapatos hombrunos y gabardina marrón— entran cada una por un lateral del escenario. Tras intercambiar informaciones banales y cotidianas, la Mujer 1 lanza una moneda al aire; la Mujer 2 pide cara y sale cruz: «¿Te has dado cuenta de que siempre gana la que tira la moneda y no la que elige?» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita)⁷⁸. Ambas aseguran no haber hecho trampa nunca. Proponen tirar otra moneda, solo como prueba, y les vuelve a pasar lo mismo. Entonces la Mujer 2 se propone decidir mentalmente lo que quiere, pero sin verbalizarlo; cuando la Mujer 1 lanza la moneda, ella pide cruz y sale cara: «Primero de todo he pensado: saldrá cara y al final he cambiado y he dicho cruz» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Les parece increíble: un fenómeno de la providencia, un capricho del azar y casi una cuestión personal. Se quedan contentas al pensar que en el fondo las dos han acertado: «No sé, a partir de ahora podríamos hacerlo así [...]. Sí, tirar la moneda y elegir después» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Se intercambian las monedas y las dos miran a la vez la moneda que han recibido de la otra. Se va cada una por un lado del escenario.

Estos dos personajes, la Mujer 1 y la Mujer 2, se mantendrán como arquetipos a lo largo de las distintas escenas, si bien representarán mujeres distintas en las sucesivas situaciones; en la mayoría de ellas, serán completas desconocidas que se encuentran por casualidad —en un ascensor, en una noria o en la puerta de un hotel—. Estos personajes, además, no son nuevos, sino que resultan familiares al lector/espectador avezado a la obra de Lluïsa Cunillé. Pensemos en los personajes femeninos de *Dotze treballs* (1998), o en los de la primera obra que analizábamos en el apartado 6.1, *Passatge Gutenberg*: la Mujer 2 de *Passatge Gutenberg* es del mismo tipo de la de *Viajeras*, una observadora azorada y solitaria con poco bagaje vital pero una imaginación activa que le permite viajar mentalmente.

⁷⁸ Esta obra permanece inédita. Citamos a partir del manuscrito que puede consultarse en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona.

En la escena segunda, las dos mujeres se encuentran dentro de un ascensor en descenso. El ascensor se crea solo con efectos de luz y la gestualidad de las actrices. Hay dos maletas en el suelo, ambas pertenecientes a la Mujer 1 — vestida con falda gris y chaqueta a juego, bufanda roja y bolso



fucsia—. La Mujer 2 —enteramente vestida de negro, hierática y replegada sobre sí misma— pulsa el botón, se agacha para coger el abrigo que se le ha caído, y se saca las gafas de sol que lleva puestas; le indica a la Mujer 1 que le sale algo de la maleta. La Mujer 1 le agradece la observación y aprovecha la ocasión para pedirle que le riegue las plantas en su ausencia; saca unas llaves del bolso y se las da a la vecina. Al parecer, la Mujer 1 no posee ninguna copia, de modo que le entrega las llaves de su casa a una completa desconocida; algo parecido ocurría con las llaves del coche en *Cel* (1995) y *Occisió* (2005), comentadas con anterioridad. Es como si el personaje tuviera la necesidad de dejar su vida en manos de alguien —de cualquiera—, de dejarse llevar por completo o de confiar a ciegas en el prójimo.

La Mujer 1 le pide a la vecina que le riegue las plantas una vez por semana y vacíe el buzón de vez en cuando. Quiere invitarla a un café pero la otra declina la invitación; entonces saca una agenda enorme y le pide el teléfono para llamarla de vez en cuando, pero la Mujer 2 no tiene teléfono. La Mujer 1 saca una tarjeta con un número por si pasa algo y le pide que no abra la puerta:

MUJER 1.- Mire, si alguna vez llaman al timbre no abra, aunque seguro que no llamará nadie, no se asuste. Oiga, cuando vuelva tenemos que hablar mucho, tenemos que ser muy buenas amigas, ¿verdad que sí? Oiga, ¿le parece que voy muy despeinada?

MUJER 2.- No.

(La Mujer 1 saca un peine del bolso y un espejo y se peina.)

MUJER 1.- Espere... *(Ahora peina a la Mujer 2.)* Así está muy bien... Tome, mírese... *(Le pasa el espejo y la Mujer 2 se mira fijamente.)* Qué pasa... ¿no le gusta? (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

Si el motivo de las llaves remite a obras anteriores y posteriores, lo mismo ocurre con la acción de peinarse, un momento de intimidad y complicidad femenina que acerca entre sí a personajes desconocidos en situaciones atípicas.

La Mujer 1 sale con las maletas para coger un taxi, y le pide a la otra que la llame por teléfono si hay cualquier problema. La Mujer 1 sale por un lado, mientras la Mujer 2 se guarda el papel, y se hace la oscuridad. Inmediatamente después suena el timbre de un teléfono y se ilumina la Mujer 2, que coge un teléfono inalámbrico de detrás de un baúl cerrado, donde se sentará para dialogar con un interlocutor inaudible para el público. Se halla en casa de la vecina ausente, y responde que no sabe ni dónde está ni cuándo volverá la propietaria del piso, y que esta tampoco ha dejado ningún mensaje:

MUJER 2.- Verá, yo no soy nadie (*Pausa.*) Sí, nadie. (*Pausa.*) Estoy aquí por casualidad... Estoy aquí como podría estar en otro lugar... (*Pausa.*) ¿Qué? Sí, esta es su casa... pero yo no soy ella... (*Pausa.*) ¿Y qué culpa tengo yo si tenemos la misma voz? (*Pausa.*) Lo que yo quiero decir es que mi voz se confunde muy fácilmente con otras voces (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

La Mujer 2 insiste en que ha cogido el teléfono por casualidad, posiblemente por la novedad —la Mujer 2 no tiene teléfono—, y también porque sabía que la llamada no era para ella. Comenta que el noventa por ciento de las muertes se comunican por teléfono, y eso solo ya es una buena razón para no tenerlo. Al oír que el interlocutor está llorando, a la Mujer 2, que se considera mala consejera y peor consuelo, solo se le ocurren tópicos: «Claro que sí... Ya verá como al final todo se arregla... Por la noche todo parece más grave de lo que de verdad es. Espere que se haga de día y seguro que le llamará... ¿Se encuentra mejor?» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Con todo, le pide que no cuelgue y que añada más monedas a la cabina; le ha cogido el gusto, al parecer, a lo de hablar por teléfono. Busca en el bolsillo el papel que le dio la Mujer 1 por si ocurría algo, y le da el número de teléfono al desconocido; se lo repite cinco veces para que el otro lo pueda memorizar. Resulta que el número es el de la persona que hay al otro lado.

La Mujer 2, ya más segura, con mayor autoconfianza y creciente simpatía hacia el interlocutor, se anima a hablarle al desconocido y cuenta que necesita cambiar de trabajo; hasta el momento —cuenta— solo ha trabajado en casa, donde ha hecho un poco de todo, desde meter cartas publicitarias en sobres hasta tricotar: «Ah, y también he escrito una novela... Desde pequeña escribo una especie de antibiografía... Por la noche, acostumbro a escribir todo lo contrario de aquello que me ha pasado durante el

día» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Mientras cuenta todo esto, la Mujer 2 riega con un vaporizador una de las plantas que asoman por las maletas-macetero. Aclara que no tiene ningún título universitario ni habla idiomas; tampoco se preocupa mucho de su aspecto físico y le cuesta congeniar:

MUJER 2.- No, soy bastante normal... (*Pausa.*) Quizás por teléfono dé otra sensación... La verdad es que por lo general caigo bastante regular... Imagino que será otro inconveniente para trabajar fuera de casa... (*Pausa.*) La verdad es que me pongo lo primero que encuentro... Es que no me gusta comprarme ropa... nunca sé qué elegir... Por eso me gustaba llevar el uniforme de las monjas (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

Declara además que no es inteligente y que le cuesta mucho retener algunas cosas. Dice que no le importaría trabajar de noche, porque además sufre de insomnio, pero no tiene coche ni carnet de conducir. Se acerca a otra maleta que contiene plantas y las riega. Sigue respondiendo a las preguntas que le hace el interlocutor. Aclara que está soltera sin hijos y sale con un taxista con el que riñe cada dos por tres y que la hace sentirse detrás como una clienta: «Sabe, en el último capítulo de mi novela... los dos viajábamos en avión a América... y de pronto teníamos que hacer un aterrizaje de emergencia en la península del Labrador... imagínese cómo funcionan las cosas entre nosotros» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Se acerca al baúl que hay más a la derecha en el escenario, un baúl abierto que hace las veces de macetero, de donde salen plantas que ella riega con el vaporizador. De este baúl sale una luz roja que se le refleja en la cara, mientras ella, cada vez más arrastrada por el lirismo, le dice que a veces siente que su corazón mueve los mares:

MUJER 2.- ¡Qué lástima lo del carnet, eh! (*Pausa.*) No, si está claro que te da mucha libertad el coche... pero... lo entiendo perfectamente. Gracias por haber llamado... y ya verá como su problema también se arregla. Es solo una intuición pero soy bastante buena para estas cosas... A veces cuando sé que la mayoría duerme... cierro los ojos y... no sé cómo se lo explicaría... me imagino que soy un objeto insignificante que el mar arrastra hasta la playa... un objeto inútil... una botella vacía de detergente, por ejemplo... o la ramita de un árbol... que es imposible saber de dónde ha venido... entonces... desde ese objeto... poniéndome en la piel de esa botella o de esa ramita... intuyo el movimiento de los mares... la fuerza que provocan las mareas más importantes... Es una cosa difícil de explicar... En esos momentos noto... como si el latido de mi corazón latiera para todo el universo... es mi corazón el que mueve los mares... las máquinas del universo... (*Pausa.*) ¿Qué? (*Pausa.*) ¿No tiene más monedas? Bueno. Muchas gracias por hablar conmigo... gracias de verdad por haber llamado... (*Pausa.*) No... no... ya la he dicho que no soy

ella, ¿me oye? Yo no soy ella, yo me llamo... (*Pausa.*) Escuche, ¿este pitido es que se acaba? (*Pausa.*) Espere... tengo una pregunta importante que hacerle... ¿Sabe si va bien regar los geranios por la noche...? (*Pausa.*) No, lo que quiero decir es si... (*Pausa. Cuelga el teléfono. Oscuridad.*) (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita)

En la tercera escena, el espacio es otro. Se oye música de feria, que se va haciendo cada vez más lenta, como si fuera perdiendo revoluciones, hasta que deja de oírse. Se ilumina un cajón de la parte superior de una noria donde están sentadas la Mujer 1 y la Mujer 2. Se trata, en realidad, de un baúl abierto, con los bordes recubiertos de pequeñas luces azules que crean el efecto lumínico de estar de noche en una feria. Todo está oscuro a excepción de las bombillitas azules y una escasa luz que ilumina a las mujeres. Con sus miradas hacia abajo crean la ilusión de espacio en la altura y en suspenso.

Las mujeres son dos desconocidas. Ninguna de las dos conoce tampoco a los niños que no dejan de mirarlas desde el suelo. La Mujer 2 —vestida exactamente igual que en la escena anterior— ha venido con su hermano y su cuñada, que están en el cajón de abajo, y la Mujer 1 —con un vestido rojo— viene de una fiesta y ahora está pagando prenda, subida en lo alto de la noria, por haber perdido en un juego. Afirma que la deben estar mirando con prismáticos desde alguna ventana de la casa donde se organiza la fiesta; es la primera vez que pierde y paga prenda, a pesar de ir a fiestas todas las noches. La Mujer 2, en una asociación de ideas, dice que una vez trabajó de camarera en una fiesta y todos se tiraron vestidos a la piscina, menos ella, que debía devolver el uniforme prestado. La Mujer 1, que saca un cigarrillo y empieza a fumar de modo sensual, le propone ir con ella a la fiesta esa noche. La Mujer 1 se percata de que los autos de choque ya han vuelto a funcionar y no entiende por qué ellas siguen allí paradas en lo alto; remarca, además, que los niños no dejan de mirarlas. La Mujer 2, roída por la curiosidad, le pregunta por la fiesta. La otra le explica que hay música, baile, bebida y juego:

MUJER 1.- Hay muchos juegos... Se puede jugar a muchas cosas [...]. Depende de la hora, de la música que suene en ese momento, si se ha bebido mucho o no... Incluso puede depender del tiempo que haga esa noche [...]. He contestado mal a una adivinanza [...]. «Por mucho que me persigas jamás me podrás atrapar, y cuando quieras retirarte siempre te habré de acosar» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

La Mujer 1, juguetona y lúdica, y siempre fumando, se acerca mucho al rostro de la otra, como si le susurrara al oído o fuera a besarla, para decir la adivinanza. Se equivocó al dar la respuesta al acertijo y, en lugar de *sombra*, respondió *amor*. Tras una pausa, la Mujer 1 le da una tarjeta con una dirección y la invita a ella, su hermano y su cuñada a unirse a la fiesta esa noche. La Mujer 2 pone débiles objeciones: no están invitados, no van vestidos para una fiesta, no conocen a nadie. En cualquier caso —responde la Mujer 2— hará bien en no perder la tarjeta, pues puede ir otra noche que le apetezca. Se vuelve a oír la música que sonaba al principio. La Mujer 1 anuncia que parece que la noria se va a poner en marcha; la Mujer 2 asiente. Se hace la oscuridad.

En la escena cuarta, el espacio evocado es un callejón de noche. En una pared está apoyada la Mujer 2, que fuma un cigarrillo y va vestida como si fuera el portero de un hotel. Después de unos momentos aparece la Mujer 1, con un elegante vestido negro, el mismo bolso fucsia de la segunda escena y un perro de peluche en los brazos; mira con insistencia al frente y arriba. La luz se ciñe a la presencia de las mujeres, dejando el resto del escenario sumido en la oscuridad, como ocurría en la escena del ascensor. La Mujer 2 tira al cigarrillo al suelo y lo pisa; saca un silbato del bolsillo para llamar un taxi, aunque ya no hay ninguno en la parada. Lo que la Mujer 1 quiere es que le bajen el equipaje; el problema es que su marido duerme en la habitación, y querría sacar el equipaje de modo que no se despertara. Le pide a la otra que no mande a ningún botones, que vaya ella personalmente y coja el equipaje sin hacer ruido; la Mujer 2, muy solícita y extremadamente amable, aclara que no puede subir a las habitaciones por normas de la dirección. Entonces la Mujer 1 le pide que le haga llegar a la habitación una nota, al día siguiente por la mañana, cuando le suban el desayuno a la habitación. La Mujer 2 le alarga una hoja, que arranca de una libreta que lleva en el bolsillo, y un bolígrafo, a fin de que la Mujer 1 escriba su nota.



Lola López y Victoria
Enguñados en *Viajeras*

Sumisa, la Mujer 2 le ofrece su espalda para que la Mujer 1 pueda apoyarse para escribir; dobla la espalda sin quitarse el gorro. Se dobla y queda en un perfecto ángulo recto, como si fuera una mesa o un escritorio. La otra se apoya y prueba a escribir. Mientras la Mujer 1 escribe inspirada sin levantar la cabeza —parece que cada vez se le ocurren más cosas—, la Mujer 2 le pide que no le diga a nadie que la ha visto fumar en el callejón. La Mujer 1, sorprendida, le aclara que no pensaba volver más al hotel, y de pronto arruga el papel. Tras una pausa, se quita el anillo, lo pone en una oreja del perro de peluche —que ha ganado en la feria, en el tiro al blanco— y se lo da a la Mujer 2, pidiéndole que se lo haga llegar a su marido por la mañana. Luego cambia de opinión y le da solo el anillo. Pero, tras desearle las buenas noches, la Mujer 1 rebusca en su bolso y le pide dinero a la Mujer 2 para pedir un taxi. Quiere volver a la feria, pero la otra le dice que ya debe de estar cerrada y al día siguiente no abren. La Mujer 1 saca una pistola del bolso —«Le he dicho que no me llame señora» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita)—, la dispara y sale un chorro de agua. Dice haberla comprado en la feria para darle un susto a su marido. Se ha mojado con la broma y le pide un pañuelo a la Mujer 2, que se lo presta. La Mujer 1 se va hacia el fondo del callejón, sale de foco y se sumerge en la oscuridad. La Mujer 2 le advierte a la otra, en la extraescena que crea la oscuridad, que es peligroso quedarse allí y mira hacia arriba: viendo la habitación a oscuras, considera que su marido debe dormir, o que tal vez haya bajado al bar a tomar una copa. Divaga acerca del insomnio y las películas: «¿Ha intentado alguna vez adivinar lo que dicen en una película solo mirando los labios de la gente? Al principio nada... pero después de un tiempo te acabas acostumbrando... (Pausa.) Bueno, buenas noches... Ah, y no tema por el anillo... me lo pondré en un dedo para no perderlo» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Se enorgullece de no haber perdido nunca nada ni haber olvidado jamás un encargo, hasta el punto de que el director le dijo que era el mejor portero que había tenido ese hotel.

De pronto, de la penumbra del callejón sale el perro de peluche caminando solo con el pañuelo atado al cuello. Se le estropea la cuerda y deja de funcionar, pero a la Mujer 1 no le importa, porque, aparte de que el perro no vale gran cosa, está persuadida de que ella a partir de entonces puede ganar todo lo que quiera: «Cierras

los ojos y premio... Es la única manera de ganar algo... Solo cuando estaba arriba de la noria mirando las estrellas lo he visto claro. Cierras los ojos... disparas y ¡premio! Así de fácil» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Mira arriba y la Mujer 2 le tiende una libreta —con casi todas las hojas escritas— para que intente explicarle todo eso a su marido, en una nota; ella misma se ofrece a escribirle la nota y dársela a su marido con el anillo. Se pone a escribir mientras la Mujer 1 espera en primer plano, con los brazos cruzados. Tras una pausa, la Mujer 1 ve que la luz se ha encendido y decide ir a buscar el equipaje. La Mujer 2 le tiende la libreta y trata de sacarse el anillo, que se ha puesto para no perderlo, pero no puede.

A la Mujer 1 le gusta mucho la nota que ha escrito la Mujer 2, pero le preocupa la idea de tener que ir a la península del Labrador, tal como ha dispuesto para ella la otra mujer. Es como si, a la espera de órdenes o consignas que le indicaran los pasos a seguir en el futuro, la Mujer 1 concibiera las palabras dispensadas por la inspiración de la Mujer 2 como el dictado de una voluntad divina, o como si esta inventara la realidad escribiéndola. La Mujer 2 afirma conocer un atajo para ir hasta la península del Labrador, que es un lugar privilegiado para ver las estrellas —el mismo motivo de las estrellas aparecía en lo alto de la noria, en la escena anterior—; dice las palabras «¡Ábrete, Sésamo!» —tomadas del cuento «Alí Babá y los cuarenta ladrones», perteneciente a *Las mil y una noches*— y se abre la pared del fondo del callejón: una luz blanca parte en dos la oscuridad y señala un camino. Antes de irse, la Mujer 1 le regala el perro de peluche a la Mujer 2 e incluso le propone que vaya con ella, pero la Mujer 2 no puede pasar de la puerta y se queda a cumplir con su cometido. Es como si fuera el portero del mundo de los sueños, el San Pedro de un dios particular —el director del hotel, que se fue por ese mismo atajo ¿al paraíso? y todavía no ha vuelto—, o un Morfeo inductor del ensueño. La Mujer 1 se interna por el camino de luz y desaparece envuelta en una atmósfera mágica y sobrenatural. La Mujer 2 duda unos instantes si irse también o no, pero al final solo dice las palabras «¡Ciérrate, Sésamo!» y se hace la oscuridad.

En la escena quinta, la Mujer 1 —con la gabardina blanca de la primera escena— llama desde un teléfono público, en lo alto de las Montañas Rocosas. Simulan la cabina telefónica una pila de cinco maletas y, encima de ellas, otra más pequeña, entreabierta, de donde sale un cable con un auricular. Se oye cómo sopla el viento, y una luz cálida, anaranjada, cae sobre el personaje.



Este monólogo es un diálogo telefónico en el que solo oímos a uno de los dos interlocutores; lo mismo ocurría en la escena segunda, en que la Mujer 2 mantenía una conversación telefónica con un desconocido con el que se iniciaba un progresivo acercamiento hasta que la comunicación se cortaba abruptamente. En el caso de este monólogo final, la Mujer 1 habla a miles de kilómetros de distancia con su pareja; a las dificultades de comunicación asociadas de suyo al diálogo telefónico en la obra de Cunillé, hay que añadirle el espacio, una cabina al borde del precipicio que —señala Puchades (2002: en línea)— «augura en todo momento un final trágico que nunca sabremos si se produce o no».

La Mujer 1 quiere comunicarle a su interlocutor —su marido o pareja— lo que siente en mitad de la nada. Habla y gesticula con entusiasmo y emoción, tratando de persuadir al otro y a sí misma de los valores que ha descubierto de ella misma —su fuerza, su inteligencia, su atractivo, su autoestima renovada— en este viaje al otro extremo del mundo, pero el mismo frenesí, la exaltación con que habla, evidencia cuánto hay de autoengaño en todo ello:

MUJER 1.- Pues a mí me han hablado... Todas las piedras de las Montañas Rocosas... Y ahora me siento tan bien que no me lo puedo creer... Es que si me vieras... Vuelvo a ser la misma de antes pero mucho mejor [...]. Iba subiendo por las Montañas Rocosas y pensaba: ¿de dónde viene esta luz? ¿Pero de dónde viene? Y resulta que era yo... que la tenía dentro... Por eso lo veo todo tan claro... y puedo oír lo que me dicen las piedras... y el viento, y cuando salgan las estrellas y me hablen seguro que también las oiré (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

Resulta enormemente enternecedora esta mujer que se miente a sí misma y trata en vano de engañar a su interlocutor para ocultar la tristeza que la invade y la precariedad

de su vida solitaria. Con todo, es, a su manera, honesta y genera simpatía por sus empeños de superviviente. En cuanto se llega arriba del todo —asegura—, hay que decidir entre tirarse o no. Y, en caso de no arrojarse al vacío, se debe escuchar a las piedras. Dice la Mujer 1 que, ahora que las piedras le han hablado, tiene claro que querría reanudar su relación sentimental, y expresa su deseo de coger el primer avión e ir a ver a su ex. La mención al reloj que se ha olvidado en el hotel remite a la Mujer 1 de la escena anterior, la que tomara el atajo para ir a la península del Labrador pero que, al parecer, se ha desviado un poco y ha acabado en la cima de las Montañas Rocosas. Pone más monedas —mete monedas en la maleta, haciendo un ruido metálico que recuerda al de las cabinas de teléfono— y le dice que lo quiere mucho. Se acerca cada vez más a la cabina, y la luz la baña más de lleno, a medida que su entusiasmo se explicita y dispara: está dispuesta a coger un avión y plantarse delante de él lo más rápido posible. Pero entonces el interlocutor le dice algo que el espectador no oye y que ella debe encajar; sin duda, que ha rehecho su vida con otra persona. La Mujer 1 se aferra al auricular rojo, lo toca y lo manosea, nerviosa; sigue sonriendo, pero ya no con pasión y entusiasmo sino con dulzura. Fingiendo que no acusa el golpe, le agradece su sinceridad:

MUJER 1.- No, pero oye... me alegro por ti porque además se nota que estás bien... (*Pausa.*) Pues por la voz... Es una cosa que se nota... no sé... (*Pausa.*) Qué quieres decir... (*Pausa.*) Pero si te juro que estoy bien... (*Pausa.*) ¿Miedo? ¿De qué quieres que tenga miedo si aquí no hay nadie (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita).

La Mujer, triunfando de su desesperación, decide de golpe que se quedará en América; de repente, ve claro que podría ser muy feliz allí y empieza a hacer planes. Afirma que incluso las estrellas le dicen que se quede. Se le acaban las monedas y promete que volverá a llamar más adelante. Se despide con la voz quebrada y se dispone a colgar pero no lo hace aún: «Estas cosas solo ocurren en América, ya te lo dije antes... En cualquier otra parte ya se habría cortado, ¿no? Pues aquí no... aquí podemos seguir hablando como si nada... Y es que aquí de entrada hay una confianza, ¿lo entiendes?» (Cunillé y Zarzoso, 2001, inédita). Necesita creer en esa confianza que ofrece América, la tierra de las oportunidades: cuando parece que uno se va a volver loco, algo se pone de su parte: el viento, las piedras o el teléfono. Señala Xavier Puchades (2002: en línea) que, si el no lugar —tan frecuentado por los personajes de Cunillé— es lo contrario de la utopía, los personajes de *Viajeras* tratan de convertir los

lugares adonde viajan —en este caso América— en utopías, aunque solo sean utopías personales.

La Mujer 1 cuelga llorando y se aleja unos pasos. Tras una pausa suena el teléfono y ella descuelga, emocionada, pensando acaso que es el mismo interlocutor de antes, que ha cambiado de idea y quiere recuperarla, pero no es así. Responde en inglés a una voz impersonal que le está reclamando el importe de la llamada telefónica que acaba de hacer, fuera de presupuesto. Por indicación de la voz que no oímos, la mujer pone unas monedas en la ranura. La Mujer 1 le da las buenas noches al operador y cuelga el auricular. Entonces se da cuenta de que en el teléfono queda una moneda; la coge, la lanza al aire y mira qué ha salido. Sonríe, como si hubiera acertado o le hubiera salido el resultado anhelado. Es el fin de la obra, que con este gesto nos devuelve a la escena inicial en que dos mujeres se juegan su futuro a cara y cruz.

Viajeras es uno de esos textos fragmentados con diversidad espacial que centra el trabajo escénico en los intérpretes. Eduardo Pérez-Rasilla (2006: 145) califica estas cinco escenas de «propuestas de reconstrucción o de juego [...] a partir de la ambigüedad de las escenas y en la combinación de la aparente informalidad con una cuidadosa elaboración estructural, e incluso una reflexión implícita sobre la relatividad del espacio y del tiempo». Hay recurso a lo sobrenatural —el camino de luz de la escena cuarta— y momentos mágicos de encuentro en lugares inusuales —la noria detenida de la escena tercera—. Una tenue melancolía y un humor sutil e irónico matizan la tensión de unos diálogos intempestivos entre completas desconocidas, y fluctúa a lo largo de dos monólogos telefónicos que muestran la dialéctica entre lo dicho y lo deseado; como apunta Núria Sàbat (2001b: 58), «La comicidad rompe el hermetismo y crea un distanciamiento que nos permite acercarnos desde otra perspectiva y nos deja en libertad para disfrutar abiertamente». La marca de la casa es la renuncia a lo obvio, «la voluntad de evitar que los fragmentos resulten demasiado explícitos, la utilización, pues, del misterio y del azar y, en suma, la creación de una “poética de lo enigmático” que invita a especular sobre los contenidos y la poética de la narración» (Benach, 2001a: 57).

Itziar de Francisco (2001: en línea) señala que, con esta pieza, «La compañía valenciana Hongaresa recupera al *homo viator* como protagonista de la escena». El viaje está en ella tematizado, y es asumido de modos muy distintos por cada uno de los dos personajes. La Mujer 1 está existencialmente tensada en una huida sin tregua — como lo estará, hiperbólicamente, el personaje de la Escapista en *Il·lusionistes*

(2004)—, mientras que la Mujer 2 sueña despierta y envidia sin malicia los horizontes que visita la otra. Si el mobiliario del piso de la Mujer 1 está conformado únicamente por maletas, baúles y arcones —claros indicios de su condición nómada—, la Mujer 2 no tendrá como posesiones más que las prendas de ropa que la definen y camuflan; en especial, en la escena cuarta, sus rasgos definitorios vendrán dados por el uniforme de portero y la gorra de plato. Señala Joan-Anton Benach (2001a: 57) que las ansias de la Mujer 1 son compulsivas «y por ello yerra a veces en su destino y acaba en la cumbre de las Montañas Rocosas cuando su deseo era ir a la península del Labrador». En cambio, la Mujer 2 lleva una vida gris y rutinaria pero es capaz de crear en mitad de la nada un atajo luminoso que conduzca a la región soñada; es el prototipo de personaje soñador o imaginativo que compensa la falta de acción y aventuras en su vida cotidiana con fantasía y creatividad. Es la ujier capaz de escribir una nota que explique los sentimientos de la Mujer 1, una completa desconocida —compárese esto con la capacidad de la Mujer 1 de *Passatge Gutenberg* (2000) de escribir acerca de la vida de los demás—, y es también la vecina anodina que se entretiene escribiendo su antibiografía. Señala Sàbat (2001b: 58) que se trata de «dos mujeres ansiosas de vivir toda clase de emociones, que una satisface con la imaginación y sin salir de su apartamento, mientras que la otra lo hace embarcándose en las más increíbles empresas». También Puchades (2002: en línea) incide en el hecho de que estos personajes «habitan en la tensión entre el individuo sedentario y el nómada, y eso se refleja en sus estructuras dramáticas». En palabras de Joan-Anton Benach (2001a: 57), «El viaje como búsqueda o el arte como desesperada terapia. Ítaca o el laberinto».

Al fin y al cabo, las dos mujeres —*flâneurs* y soñadoras que tratan de reconstruir itinerarios, encuentros y discursos fundadores de memoria individual y colectiva, frente a la ciudad globalizada y espectacularizada (Puchades, 2002: en línea)— no son sino la cara y la cruz de la misma moneda: la voluntad o el azar —simbolizado por la moneda lanzada al aire— la lleva unas veces por los derroteros del viaje y la aventura, y otras veces a la imaginación y el escapismo. Al cabo, la antibiografía de la una no hace sino recoger las vivencias de la otra, y el camino de luz que se abre a través del muro del hotel es la posibilidad del cambio, del tránsito o del viaje, que se puede asumir o rechazar en función de cuál de las dos caras —la mujer de acción o la mujer reflexiva, la nómada o la sedentaria, el anverso o el reverso—prevalezca en aquel momento.

6.3.2. *Húngaros* (2002): una comedia sobre la tristeza



Húngaros fue estrenada en la Casa de la Cultura del Port de Sagunt el 22 de febrero de 2002. Tanto la autoría como la dirección de este nuevo proyecto de la Hongaresa están firmadas conjuntamente por Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso. La escenografía corrió a cargo de Juan Ramón Soriano —que se ocupó también

del espacio sonoro—, Damián Gonçalves y el propio Zarzoso; el vestuario es de María Zárrega, y la iluminación de Ximo Olcina. El espectáculo fue llevado también a la Sala Cuarta Pared de Madrid, a partir del 12 de septiembre de 2002, con el mismo equipo artístico y Gonzalo Montiel Roig en la producción; el único cambio se dio en la interpretación: el personaje masculino que en el estreno de Sagunto era interpretado por Pep Ricart será asumido por Paco Zarzoso. Los dos personajes femeninos seguirán siendo interpretados por Victoria Enguídanos y Lola López, las actrices que protagonizaban, tal como acabamos de ver, *Viajeras* (2001). El montaje también recaló en la Sala Lliure de Gràcia, del 8 al 20 de octubre de 2002, coincidiendo con la reposición de *Troilus i Cressida*, dirigida por Xavier Albertí, en el Espai Lliure. Más adelante, en 2012, la compañía La perrica de Jerez llevó *Húngaros* a la Sala Russafa y después a otros espacios valencianos, como la Sala Ultramar, el Teatro Principal de Castellón o Betxí. Citaremos el texto, inédito, a partir del documento disponible en la página web de la Hongaresa de Teatre; para el análisis del espectáculo partimos de la puesta en escena que pudo verse en la Sala Cuarta Pared de Madrid.

Húngaros, como *Viajeras*, es una obra con diversidad espacial y personajes que mutan de identidad. Pero si la obra anteriormente analizada presentaba multiplicidad de espacios con relativa independencia de las escenas entre sí, en *Húngaros* la estructura dramática es mucho más compleja y se basa en una sucesión de microescenas que combinan diferentes lenguajes teatrales. En opinión de Zarzoso (citado por Perales, 2002: en línea), el montaje permite entrever una comedia romántica que no llega a sustanciarse, pero también una comedia de situación, una

comedia negra, absurda, surrealista y esperpéntica; en suma, un juguete escénico en el que «sin proponérselo, damos un repaso a diferentes géneros dramáticos».

Paco Zarzoso declaró que la comedia nació, curiosamente, «después de que uno de los dos (no diré quién) hubiera escrito un monólogo muy, muy trágico. Este le pasó el material al otro como testigo para que siguiera escribiendo, y de pronto ese material se transformó en la primera escena de nuestra primera comedia» (Perales, 2002: en línea). En otra parte, el dramaturgo afirmó que *Húngaros* es «un texto que sigue buscando la ruptura de esquemas de lectura teatral convencionales, lo cual trae como consecuencia la pérdida absoluta de la linealidad temporal y espacial» (citado por Pérez de Olaguer, 2002: 76), y que «Espacio y tiempo son aquí perversos, gamberros, porque se está hablando de lo terribles que son las coordenadas espacio-temporales en el mundo en que vivimos» (citado por Ginart, 2002: en línea). Se trata de un texto deconstruido porque, según explica Zarzoso, «juega de una manera muy intensa con perversiones espacio-temporales» (Perales, 2002: en línea).

La acotación inicial dice así: «Una maleta abierta y vacía sobre una silla de playa plegable. En el suelo cerca de la silla hay un radiocasete con una cinta en marcha en donde hay grabada la voz de ELLA que suena desde el principio. Después de unos momentos entrará el HOMBRE con una pila de ropa que meterá en la maleta, volverá a salir un par de veces más para buscar más ropa y meterla en la maleta» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)⁷⁹. La voz grabada de Ángela Castilla llenará el espacio casi vacío, ocupado solo por esta silla con una maleta encima, iluminada, y por la grabadora, también iluminada, que reposa en el suelo. Esta voz femenina le reprocha al Hombre, en tono acusador y algo prepotente e incluso despiadado, su desinterés y apatía:

VOZ DE ELLA GRABADA.- Estás arruinado... arruinado en todos los sentidos... Desde que te conozco yo creo que nunca habías tocado tanto el fondo... No tienes ilusión por nada... nada te hace gracia... nada te estremece... nada te excita... Y lo que más me preocupa... es que hasta a mí me cuesta distinguir las etapas en las que estás deprimido de las que estás normal [...]. Los mismos ojos, la misma mirada... las mismas obsesiones... las manos siempre en los bolsillos... ¿Tú crees que puedes caminar siempre con las manos en los bolsillos? Y lo que resulta más alarmante es que hayas perdido el apetito... porque otra cosa no sé... pero comer... nunca he visto a nadie disfrutando tanto

⁷⁹ La obra permanece inédita. Citamos a partir del texto que puede consultarse en formato Word en la página web de la Hongaresa de Teatre (en línea: <http://www.hongaresa.es/regalos.php>).

como tú con la comida... daba gusto verte comer... Muchas veces he querido comer contigo solo para verte comer (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Mientras la voz sigue hablando, el actor va y viene. La escucha mientras saca ropa de una maleta y la deja dentro en la extraescena contigua o se la prueba. La voz femenina dice que el Hombre, a pesar de todo, es un privilegiado, porque no es dueño de nada ni de nadie —«Tu miseria es tan grande que estás más cerca de Dios que de los hombres... No tienes trabajo estable... ni propiedades... ni amigos... ni dinero [...]. Todo lo que tienes son dos piernas... un corazón... veinte uñas» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)—; por no tener, dice, no tiene ni *hobbies* ni adicciones. La voz lo exhorta a que empiece de cero, a que se lance en marcha de ese tren agónico en que va montado, y no se quede en uno de esos apeaderos que utiliza la gente para ahorcarse:

VOZ DE ELLA GRABADA.- Piensa que si hasta ahora has tenido que respirar con branquias... a partir de ahora deberías respirar con pulmones... o mejor todavía... Piensa que si hasta ahora has vivido entubado sobreviviendo con respiración asistida... a partir de ahora deberías inspirar y expirar dándole protagonismo a tus pulmones [...]. Dime... quieres acabar bajándote en uno de esos apeaderos donde la gente acaba colgándose con sus perros... Hazme caso... Lánzate del tren en marcha... cambia de tren y de vía... Coge un avión y vete lejos... Será la única manera de salir del fondo, de acabar con esta vida monstruosa... con la que tienes que soportar la tortura del insomnio y con la colitis...

VOZ DEL HOMBRE GRABADA.- Mi colitis viene porque no me sienta bien el café...

VOZ DE ELLA GRABADA.- No digas tonterías... A ti el café te sienta perfectamente... Lo que pasa es que la naturaleza responde... la naturaleza responde cuando se la ataca... y en tu caso la naturaleza responde con colitis... la naturaleza en otras personas responde con sudores fríos, con vértigos o palpitaciones [...]. ¿Y qué le ocurre a la corteza terrestre cuando se hincha de todo y de todos? Pues que se abre invitando a que se pongan en pie de guerra los volcanes... De igual manera, la naturaleza ante tus ansiedades, tu miedo, tu terror... y tu pánico sostenido... la naturaleza responde con la colitis... la naturaleza responde con una colitis... por tanto no le echas la culpa al café...

VOZ DEL HOMBRE GRABADA.- Creo que me voy a ir al váter (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

De este modo, los autores rompen la expectativa inicial: la grabación no es un mensaje de despedida de la mujer sino una conversación —acaso la última— que tuvieron como pareja el Hombre y Ella. Más adelante se aludirá a la manía del hombre de grabarlo todo en cintas.

Después, tal como reza la acotación, el Hombre saca la cinta del radiocasete y la mete sin caja en la maleta. Coge la silla de playa, el radiocasete y la maleta y sale con

todo de escena, al tiempo que entran, cada una por un lateral, la Mujer 1 y la Mujer 2. La luz se torna más cálida. La Mujer 1 —interpretada por Lola López— le enseña la casa a la Mujer 2 —Victoria Enguídanos— y le explica que quiere pintarla enteramente de blanco porque los colores la decepcionan.

Se hace la oscuridad y cuando vuelve la luz están las dos mujeres y el Hombre, que es el ex marido de la Mujer 1 y de vez en cuando viene a verla. Después que la Mujer 1 presenta a los dos que no se conocen, se hace la oscuridad y cuando vuelve la luz la Mujer 2 y el Hombre están un poco más cerca. La Mujer 1 vuelve a presentarlos, y ello crea un efecto de *zoom*, es decir, de repetición que nos acerca la escena:

(Oscuridad. Cuando vuelve la luz la MUJER 1 sigue en el centro de la escena y en el lado opuesto a la MUJER 2 está el HOMBRE. Hay mucha más luz en escena.)

MUJER 1.- Le presento a Carlos.

MUJER 2.- Hola, cómo está.

MUJER 1.- Esta es Marta.

HOMBRE.- Mucho gusto.

(Oscuridad. Vuelve la luz. La MUJER 1 sigue en el mismo lugar. La MUJER 2 y el HOMBRE están un poco más cerca.)

MUJER 1.- Le presento a Carlos, mi ex marido.

MUJER 2.- Hola. Cómo está...

MUJER 1.- Esta es Marta. Marta, está de vacaciones.

HOMBRE.- Mucho gusto.

(Oscuridad. Vuelve la luz. La MUJER 1 sigue en el mismo sitio. La MUJER 2 y el HOMBRE están un poco más cerca.)

MUJER 1.- Le presento a Carlos, mi ex marido. Nos separamos hace cinco años y de vez en cuando viene a verme.

MUJER 2.- Hola. Cómo está.

MUJER 1.- Esta es Marta. Marta está de vacaciones y ha alquilado una habitación de la casa una temporada.

HOMBRE.- Mucho gusto.

(Oscuridad. Vuelve la luz. La MUJER 2 y el HOMBRE están más cerca.)

MUJER 1.- Le presento a Carlos, mi ex marido. Nos separamos hace cinco años y de vez en cuando viene a verme. Bueno, la verdad es que viene a visitarme con bastante frecuencia.

MUJER 2.- Hola, cómo está.

MUJER 1.- Esta es Marta, Marta está de vacaciones y ha alquilado una habitación de la casa una temporada, y como esto está tan cerca de la ciudad y del campo...

HOMBRE.- Mucho gusto.

(*La MUJER 2 y el HOMBRE se dan la mano. Se oye el silbido de una tetera.*)
(Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)

Vemos que se repite la conversación anterior, pero se amplía un poco cada vez la información, hasta que el Hombre y la Mujer 2 se dan la mano, a modo de presentación. Los autores se sirven de la oscuridad y los juegos de repetición para explorar sobre el tiempo. El *zoom* —palabra de origen inglés que designa un teleobjetivo especial con una distancia focal ajustable en función del propósito de quien lo utilice— es un elemento que permite, en fotografía y cine, acercar o alejar la imagen según su avance o retroceso; en teatro, el modo de aplicar el *zoom* es repetir determinadas intervenciones dialogadas y ampliar el contexto, de modo que se esclarezca cada vez más la situación y la subjetividad de los personajes⁸⁰.

Cuando la Mujer 2 sale para apagar la tetera que está al fuego, la Mujer 1 le pide a su ex marido que le acompañe a dar un paseo y cogidos del brazo pasean —una luz azulada crea un camino— por los alrededores de la finca. Él dice preferir el camino que lleva a la ciudad, y ella replica que está lleno de excavadoras. Tras una pausa, ella le muestra un lugar donde se supone que hay un barranco tan profundo que «Si lanzas una piedra no golpea con nada, y si gritas no se oye ningún eco» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Al Hombre, más que un barranco, le parece un acertijo. Se percibe un clima de amenaza o incertidumbre, y un peligro parece cernirse sobre ellos: a la mujer no le gusta alejarse mucho de la casa y si le enseña el barranco a su ex marido es para decirle que vaya con cuidado de no caerse. Podría pensarse que el deseo secreto de la Mujer 1 es que su ex marido se caiga y desaparezca de su vida; mostrarle el barranco podría ser casi una invitación al suicidio, como la que parecía formular la voz grabada del principio, que hablaba de peaderos abandonados donde la gente acaba colgándose con sus perros.

El espacio vacío, tal como Peter Brook lo concibiera, ofrece una absoluta libertad para mutar de lugar y de situación: inmediatamente después de este intercambio verbal durante el paseo por los barrancos, una luz cálida ilumina a la Mujer 2, que entra con un carrito de bebidas y les sirve té. Los espacios se dinamitan: de la casa se pasa al bosque y de allí nuevamente a la casa como si fueran una misma cosa. Esta

⁸⁰ Algunos autores contemporáneos que han utilizado este recurso para experimentar con el tiempo y también con la perspectiva son el alemán Roland Shimmelpfennig, con obras como *La mujer de antes* (*Die Frau von früher*, 2005) y *La noche árabe* (*Die arabische Nacht*, 2001), y el catalán Carles Batlle, que tiene una obra titulada precisamente *Zoom* (2010).

contigüidad espacial hace pensar en la de *Il·lusionistes* (2004), obra posterior que sin duda participa de algunas de las características de esta pieza. Fijémonos asimismo en el juego temporal: poco antes la Mujer 2 había salido para apagar la tetera, pero cuando vuelve para servirles el té —tras un breve paseo por el bosque, cabría suponer— han pasado algunos días; lo sabemos porque el hombre repara en que la casa huele a pintura:

HOMBRE.- ¿Piensas vender la casa?

MUJER 1.- Me han ofrecido cifras ridículas, por eso la he pintado. No quiero que nadie piense que está ruïnosa.

HOMBRE.- Jamás imaginé que fueras a vender la casa.

MUJER 2.- Yo jamás imaginé que alquilaría una habitación y lo he hecho. Este lugar es fantástico. ¿Y se han fijado en la luna de esta noche? Nunca había visto una luna igual... Es como si fuera de día... (*Se acerca a una ventana por la que entra el reflejo de la luna.*)

HOMBRE.- (*Acercándose a otra ventana.*) Sí, hace una noche muy clara...

MUJER 1.- (*Acercándose a otra ventana.*) El jardín se ve más bonito de noche que de día.

MUJER 2.- Y este silencio por la noche...

HOMBRE.- Desde el tren se veía todo tan verde que daban ganas de llorar.

MUJER 1.- Jamás he conseguido tener frondoso el jardín, y no entiendo por qué.

MUJER 2.- Es a lo único a lo que todavía no me he acostumbrado aquí, al silencio.

HOMBRE.- Hacía años que no viajaba en tren, me ha recordado a mi adolescencia, en realidad es por eso que me han dado ganas de llorar.

MUJER 1.- Es como si mi propio jardín me hubiera dado la espalda hace tiempo.

MUJER 2.- Es ridículo pero incluso echo de menos el tic tac de mi despertador.

HOMBRE.- Quizá debería haber traído el coche, ahora tendré que estar pendiente de los horarios de trenes y de todos esos guardagujas (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Se produce aquí un diálogo de sordos en que cada personaje se refugia en sus obsesiones, propias de la *tristeza húngara*. La Mujer 1 está preocupada porque, como dice, el jardín le ha dado la espalda y no es receptivo a sus cuidados: el jardín es una metáfora recurrente en la obra de Cunillé, y también en la de Zarzoso; saldrá en *Conozca usted el mundo* (2005), asociada a la cotidianidad de la que huye la Cantante, cansada de arrancar malas hierbas, y también en la primera escena de *Patos salvajes* (2011), coescrita con Zarzoso; en *Hilvanando cielos* (2011), de Paco Zarzoso, se produce una contraposición entre cazadores y jardineros. La metáfora del mundo como jardín —y del hombre creador de utopías como jardinero— procede de Zygmunt Bauman, quien afirma que, en un mundo de cazadores como el nuestro, «Los más

entusiastas y expertos [...] creadores de utopías son los jardineros. Es algo que está en la idea misma que los jardineros tienen de la armonía ideal y que desde el comienzo llevan trazada en sus mapas mentales» (Bauman, 2007: 140). En este caso, sin embargo, la Mujer 1 sería una jardinera fracasada en su empeño.

Por su parte, el Hombre insiste en su llegada en tren y se muestra preocupado por los horarios y los guardagujas: el tren como metáfora de la vida y las decisiones que tomamos —pensemos en la voz femenina que lo exhortaba, al principio de la pieza, a cambiar de tren y de vía— aparece, entre otras obras, en *El gat negre* (2001) —la Mujer 2 sueña con trenes que descarrilan—, en *Estació* (2004) —el Hombre se dedica a ver llegar y partir los trenes— y en *Conozca usted el mundo* (2005) —la Ferroviaria articula toda su peripecia vital alrededor de los trenes—. La Mujer 2 echa de menos el tictac de los despertadores, lo que nos hace pensar, por ejemplo, en la gran cantidad de relojes despertadores que llevaba la Ferroviaria de *Conozca usted el mundo*.

A la pregunta de si está de vacaciones, la Mujer 2 explica que se ha tomado unos días para descansar de su agotador trabajo en el sector de la publicidad y por eso ha alquilado la buhardilla de la casa; tiene previsto quedarse hasta que termine el verano, y él le advierte que allí los veranos son muy largos. Vemos que de nuevo se recurre al efecto de *zoom* por repetición, como modo de focalizar en la relación entre estos dos personajes, que sin duda se estrechará a lo largo del verano. Todo ello ralentiza la situación, dilatándola, y produce extrañamiento:

HOMBRE.- Así que está de vacaciones...

MUJER 2.- (Al HOMBRE.) ¿Usted no está de vacaciones?

HOMBRE.- Mis vacaciones son tan cortas que ni me atrevo a nombrarlas.

MUJER 2.- Hay idiomas que ni siquiera tienen la palabra vacaciones en su vocabulario. ¿Lo sabían?

MUJER 1.- Quizá no les haga falta...

HOMBRE.- O quizá simplemente es que son más felices sin ella (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Tras una nueva pausa y una nueva referencia a las vacaciones, rehúsan beber más té y la Mujer 2 se lleva una taza a la habitación. Cuando se quedan solos, la Mujer 1 le dice al Hombre que siente lo de su madre. Él solo le reprocha a su ex mujer que haya dejado crecer tanto las hierbas del jardín, y después da a entender que vive con alguien y le va más o menos bien. Ha venido en tren —dice— porque le apetecía ver todos esos apeaderos abandonados. Hemos señalado ya que hay una clara vinculación semántica, en clave metafórica, entre los apeaderos abandonados y los barrancos sin

fondo; ambos constituyen invitaciones al suicidio, simas tentadoras que hablan del vacío.

Aparece la inquilina con unos prismáticos que guarda de cuando era aficionada a la ópera. En *off* se oye un fragmento muy corto de una ópera que la Mujer 2 canta solo moviendo los labios —este gesto remite a la actitud de la Mujer 1 de *El gat negre*, que fingía cantar sobre la voz de soprano emitida por la radio—. El Hombre propone ir de excursión los tres e ir a buscar setas, pero la Mujer 1 no quiere ir al bosque: «Yo no pienso perderme en el bosque para buscar setas. Todo esto es absolutamente desproporcionado. En el bosque... no sé por qué motivo... hay voces... de gente... que dice tu nombre» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). La Mujer 1 muestra un miedo irracional a la naturaleza que crece más allá de su cerca, al bosque, que es el reverso salvaje de su organizado y refrenado jardín. Desde la extraescena se oyen los gritos del Hombre y la Mujer 2; se llaman por sus respectivos nombres, y la Mujer 1 deduce que se han perdido. La lógica espacial aparece de nuevo dinamitada, pues la Mujer 1, que está en casa, puede oír a los dos que están en el bosque. Se hace la oscuridad total y suena una música de transición.

La iluminación es ahora azul y verde, y los tres personajes están en el bosque. La Mujer 2 mira con los prismáticos —«está claro que cuando una se pierde hace falta mucho más que unos prismáticos para que encuentre el camino» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)— y ve a la Mujer 1, quien lo informa de que la seta que tiene en la mano es venenosa y le aconseja además que lleve un calzado más adecuado. Al parecer, el Hombre ha ido a buscar unas flores para un centro de mesa. La Mujer 1 se pone a silbar y se hace la oscuridad. Cuando vuelve la luz solo están la Mujer 2 y el Hombre, que lleva en la mano un manojo de flores marchitas:

HOMBRE.- ¿Cómo puede ser que las flores ya estén marchitas?

MUJER 2.- Las flores silvestres nada más cortarlas se marchitan.

HOMBRE.- Por qué no nos sentamos un rato...

MUJER 2.- (*Mirando al suelo.*) Todo está lleno de hormigueros...

HOMBRE.- (*Mirando al suelo.*) No son hormigueros, son orugas... (*Aparece rodando una pelota de golf que se detiene en el centro de la escena.*) No, no la toques. Es del campo de golf.

MUJER 2.- ¿Crees que alguien vendrá a golpearla?

HOMBRE.- Seguro que sí.

(*Oscuridad. Cuando vuelve la luz la MUJER 2 y el HOMBRE siguen en el mismo sitio mirando fijamente la pelota. Pausa.*) (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)

Aparece rodando una pelota de golf que se detiene en el centro de la escena. Se hace la oscuridad y cuando vuelve la luz la Mujer 2 y el Hombre siguen en el mismo sitio mirando fijamente la pelota; el Hombre la coge y se la mete en el bolsillo. Ella saca del bolso una caracola y se la pone al oído: «Bueno, siempre queda el mar. Siempre podemos volver al mar» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Se oye el ruido del mar.

La Mujer 1 le explica a la Mujer 2 por qué viene a verla su ex marido: «No viene a verme a mí. Solo viene a ver si soy feliz y luego se va [...]. No, solo está enamorado de la felicidad [...]. Por eso es tan infeliz» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Aparece el Hombre con un ramillete todavía más grande de flores silvestres marchitas. La Mujer 2 se va, deprimida ante tanta flor marchita, y el ex matrimonio habla sobre la felicidad de la ausente. Se oye ruido de tormenta y el Hombre sale de escena buscando un lugar donde guarecerse; la Mujer 1 le advierte que es peligroso meterse bajo los árboles. Se hace la oscuridad y suena una música de transición. Cuando vuelva la luz estarán de nuevo en la casa.

El Hombre está sentado en una butaca y la Mujer 2 está de pie detrás. El Hombre se toma una pastilla verde que le encontró a su hijo, para saber si este toma drogas, y se marea un poco. Como médico —médico forense—, le receta somníferos a la Mujer 2. El Hombre parece delirar; habla de algo insondable, sin fondo. La mujer empuja la butaca con ruedas, con el Hombre sentado en ella, y salen de escena.

Cuando vuelve la luz, la Mujer 2 está empujando una escalera con ruedas a la que está subida la Mujer 1, para darle otra capa de pintura al techo: «Con el blanco parece que estás al principio, que todo puede ser nuevo otra vez» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). No sabe si vender la casa o no; le teme a los cambios, y a la velocidad con que el mundo cambia a su alrededor. Cae la oscuridad sobre las dos mujeres y se ilumina el Hombre; este habla por teléfono móvil con su hijo, que no le reconoce la voz: «Oye... solo quería saber cómo estás tú... (Pausa.) Sabes, el otro día tuve que levantar el cadáver de un tipo que se había tomado un montón de pastillas verdes [...]. Bueno, el caso es que grabé sus últimas palabras» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Se va alternando el monólogo telefónico del Hombre y el diálogo de las dos mujeres; cuando ellas hablan, se oscurece la zona del Hombre, y viceversa. Este procedimiento de oscurecer la escena, que se utiliza con función de elipsis temporal en toda la obra, aquí sirve para que conozcamos, por separado e intercaladas, dos situaciones comunicativas que se producen con simultaneidad. El diálogo entre las dos mujeres

pasa por varios estadios: de no saber si vende o no la casa —«Sí, creo que venderé la casa al mejor postor y me iré a la ciudad. Estoy harta de vivir a medio camino de ninguna parte. En esta indecisión permanente» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)—, la Mujer 1 pasa a querer vendérsela a la Mujer 2: «Sé que tal como está no te gusta, pero en sueños te he oído decir que tiene muchas posibilidades» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). La otra, publicista, tiene una crisis laboral, a pesar de estar en lo más alto de su carrera. El Hombre, al teléfono, quiere hacer escuchar a su hijo los sonidos del campo y de un tren. Se oyen truenos cercanos y parpadea la luz. Cuando la Mujer 1 va a recoger la ropa del tendedero, se ilumina el Hombre y después la Mujer 2, ahora en lo alto de la escalera; ambos dialogan en libre tránsito de una escena a otra. Después ella baja de la escalera y el Hombre enciende una vela. En este ambiente de mayor intimidad el Hombre declara que su ex mujer no conseguirá vender jamás la casa, porque «Esta es una zona volcánica y cualquier día puede haber una erupción en cualquier parte [...]. Ella nunca ha querido reconocer que vive sobre un polvorín» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Vuelve la luz y suena una música. El Hombre apaga la vela y saca a bailar a la Mujer 2:

(Se ponen a bailar.)

MUJER 2.- Voy a tener que ir a la ciudad a buscar los somníferos que me has recetado. No creo que pueda soportar otra noche sin dormir.

HOMBRE.- Espera al menos hasta que pase del todo la tormenta.

MUJER 2.- ¿Te asustan las tormentas?

HOMBRE.- Mucho.

MUJER 2.- Espero que no busques en mí a la madre que nunca te consoló.

HOMBRE.- Ese error ya lo cometí y aprendí la lección, no te preocupes.

(Pausa.)

MUJER 2.- Si quieres puedes acompañarme a la ciudad...

HOMBRE.- ¿No quieres ir sola?

MUJER 2.- No me gusta conducir de noche. Y hoy ni siquiera hay luna.

HOMBRE.- ¿Entonces te da miedo la oscuridad?

MUJER 2.- ¿A ti no? (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Aparece la Mujer 1 y se sienta en una mecedora. Es de noche y predomina una luz azulada. Se van oscureciendo paulatinamente el Hombre y la Mujer 2 y deja de oírse la música. La Mujer 1 cuenta que le ha vendido la casa a un ciego, que ha sabido que las paredes estaban pintadas de blanco por el eco. Se oscurece la mujer y se ilumina en rojo el Hombre, que está sentado sobre la taza de un retrete con un vaso de whisky en

la mano: «Una vez te lo dije, te dije... esta casa tiene eco. Pero tú no quisiste escucharme. Ese día casi estuvimos al borde de una discusión» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Se oscurece el Hombre y se ilumina la Mujer 2, que está de pie en otro espacio, el de la ciudad, sin entender que la receta esté caducada —creía que caducaban los medicamentos, no las recetas—; se exaspera e implora a un farmacéutico invisible unas pastillas.

La siguiente situación se produce en un bar: hay ruido de gente y una luz violácea invade el ambiente. Las dos mujeres toman whisky y el Hombre está en el baño a causa de su colitis crónica. Este, sentado en un retrete con los pantalones bajados, habla de películas musicales y series televisivas sobre médicos que condicionaron los planes de su madre para él; las dos mujeres se preguntan si deberían cantar en el karaoke. La acotación, en el texto, indica que el Hombre abre la tapa del retrete y saca de su interior un micrófono; en la puesta en escena lo que hace es cantar con la punta de la cadena del váter y luego invade el espacio de las dos mujeres en la pista. Se acaban las copas para ir a otra parte. Fin de la música y oscuridad. Cuando vuelve la luz, los tres siguen en el mismo espacio, sentados en tres taburetes, pero entendemos que han cambiado de bar:

(Oscuridad. Vuelve la misma luz. Los tres siguen en el mismo sitio.)

MUJER 2.- ¿No hemos estado aquí alguna vez?

HOMBRE.- Creo que no...

MUJER 2.- ¿Y por qué todo el mundo nos saluda?

HOMBRE.- No nos saludan a nosotros, se miran en los espejos...

(Pausa. Apuran sus vasos. Oscuridad. Vuelve la misma luz. Los tres siguen en el mismo sitio.) (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)

Es el momento de hablar de la tristeza. Si antes había comentado que la Mujer 1 (Gloria) siempre es feliz —porque los húngaros son felices en el extranjero—, ahora el Hombre le recrimina haber entrado en una de sus insondables tristezas húngaras: «Es una especie de mutismo... Es un meterse en una concha... en un cascarón... Es un deseo de vivir siempre en noviembre» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). La Mujer 1 dice estar preocupada por el insomnio de la Mujer 2 (Marta), y sobre todo por la máscara que lleva puesta, esa sonrisa casi permanente, que no es sino un modo —justifica la Mujer 2— de defensa contra la manía del Hombre de ir grabándolo todo. Bajo la apariencia y el pretexto de estar preocupados los unos por los otros, se hacen reproches mutuamente. La Mujer 1 anuncia que va a pedir café para todos y sale.

Empieza un diálogo de sordos entre la Mujer 2 y el Hombre. Después el Hombre se levanta del taburete y pide un taxi. Se ilumina la Mujer 1 y dice que a esa hora no pasan taxis; la Mujer 2 dice que ha aparcado su coche por allí y no lo encuentra. Se proponen buscar cada uno por su lado el coche verde de la Mujer 2, y encontrarse dentro de media hora allí mismo. Se hace la oscuridad. Cuando vuelve la luz los tres están en el mismo lugar. Se preguntan dónde están, como si fuera un juego. El espacio y el tiempo han saltado por los aires, y ellos empiezan a desconocerse con todas sus fuerzas:

MUJER 2.- Yo iré por allí... Tú hacia allá... Y tú por ahí... Y nos encontramos dentro de media hora aquí mismo. (*Oscuridad. Cuando vuelve la luz los tres siguen en el mismo lugar.*) ¿Dónde estáis?

MUJER 1.- Yo en la comisaría de policía.

HOMBRE.- Yo en el depósito de coches de la policía municipal.

MUJER 2.- ¿Y ya lo habéis encontrado?

MUJER 1.- Es posible que te lo hayan robado...

HOMBRE.- O que se lo haya llevado la grúa.

MUJER 1.- Como están interrogando a un detenido... todavía no he podido poner la denuncia.

HOMBRE.- Aquí, en el depósito, están mirando si tienen tu coche...

MUJER 2.- Pues yo he dado cuatro vueltas a la manzana y he visto tres coches iguales al mío pero ninguno era el mío.

MUJER 1.- Me parece que este interrogatorio va para rato... acaba de llegar la madre del detenido con un bocadillo... (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Hablan desde espacios distintos, cada uno desde su círculo de luz. La Mujer 1 habla desde una comisaría; el Hombre dice que en el depósito no saben nada y que le aconsejan que se vaya a dormir; la Mujer 2 dice haber intuido que pasaría algo así — «¿a quién se le ocurre mezclar Bacardí, lima y vodka sin tener ninguna idea en la cabeza que valga la pena? La única idea que se me ocurre es ir a la cocina solo pisando las baldosas negras como cuando era pequeña, nada más» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)—, y sale de escena saltando sobre un solo pie. Después se ilumina la Mujer 1, que lleva un vestido de fiesta y está sentada con un periódico en las manos; le dice a un camarero invisible que solo quiere leer la sección de anuncios, porque acaba de comprarse un apartamento pero no está muy segura de que le guste. El Hombre está sentado en la tapa del retrete y habla por teléfono: se disculpa con su hijo porque es demasiado tarde para llamar pero ha perdido el reloj y no sabe qué hora es; acerca la grabadora al teléfono para que escuche algo pero no hay nada grabado o no van las

pilas; entonces tira la cadena y le pregunta si le ha gustado. La Mujer 2 está de pie junto a un taburete con un vaso en la mano y le habla al camarero:

Créame, el peor sordo es el que no quiere oír y el peor ciego el que no quiere ver [...]. Ojalá pudiera decirle algo... algo que le hiciera recordarme un minuto después de que me haya ido, con eso me conformaría, créame, pero no se me ocurre nada por lo que pueda recordarme, absolutamente nada (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Después tiene lugar un diálogo entre las dos mujeres, que hace tiempo que no se ven. Una anda buscando una farmacia de guardia, por el insomnio, y la otra un cajero automático, porque de día es incapaz de acercarse a un banco. Entonces se ilumina el Hombre, echado en el suelo como un mendigo. A la Mujer 2 le parece conocerlo de algo, aunque no está segura. La Mujer 1 le pregunta si está dormido; el Hombre se incorpora un poco, las mira a las dos y ellas —sin reconocerlo— se disculpan por haberlo molestado y salen de escena. Suena una música y el Hombre se levanta y desfila haciendo poses de modelo; luego sale de escena.

En la siguiente situación continúa siendo de noche y la Mujer 1, vestida con una gabardina como si fuera de incógnito, mira al frente y arriba; está hablando con un vecino asomado a un balcón y le pregunta cuántos vecinos hay en esa finca, en la que se ha comprado un apartamento: «Y de día es tan difícil encontrar a alguien en casa para presentarse y conocerlos a todos... Claro que, en el fondo, ¿usted cree que alguien puede llegar a conocer a alguien de verdad? ¿Saber cómo es alguien de verdad?» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Al parecer, el vecino cierra la ventana y ella le habla a todo el vecindario, disculpándose por haberlos despertado. Les desea buenas noches no sin antes declarar que a la fachada le haría falta una buena mano de pintura blanca.

Se oye el ruido de unos pasos que se acercan, y luego el ruido de una llave en una cerradura y una puerta que se abre. Una luz cálida cae sobre la Mujer 1, vestida de noche, y el Hombre, junto a un donjuán de noche con ruedas. El Hombre le dice a la mujer que le gusta más con el pelo recogido y le pregunta si es de allí. Parece que se han visto en algún sitio y se han gustado; sin conocerse de nada, han decidido pasar la noche juntos. La Mujer se cepilla el pelo ante un espejo imaginario y al Hombre — recordemos que es forense— solo se le ocurre decir que a los muertos les sigue creciendo el pelo. Tratando de sobrevivir a los clichés y a la desoladora incomunicación humana, el hombre inicia un acercamiento; la mujer se disculpa por

haberlo pisado. Este momento, el del primer encuentro, parece anterior a todos los demás de la pieza, exceptuando la escena inicial de la grabadora, que supondría la ruptura con la primera esposa. Se hace la oscuridad y cuando vuelve la luz está el Hombre y la Mujer 2. El Hombre se viste junto al donjuán de noche y la Mujer 2 se pone los zapatos. Dicen que ha estado muy bien. La Mujer 2 se cepilla el pelo ante el mismo espejo imaginario. El Hombre se ajusta la corbata y le pide el teléfono; ella le propone quedar la semana que viene allí mismo a la misma hora. Él le propone ir a tomar una copa, pero ella debe ir a trabajar. Se pone de manifiesto aquí el anonimato, futilidad y aleatoriedad de toda relación, así como lo frágiles e intercambiables — coyunturales o circunstanciales— que son las identidades. Después las dos mujeres se hallan en ese mismo espacio:

(Oscuridad. Cuando vuelve la luz la MUJER 1 y la MUJER 2 están junto al donjuán de noche.)

MUJER 1.- ¿Te gusto con el pelo suelto o recogido?

MUJER 2.- Suelto. ¿Y yo?

MUJER 1.- También suelto.

(Se sonríen. Ambas sacan un cepillo y se cepillan el pelo mientras hablan.)

MUJER 2.- ¿Estás de paso?

MUJER 1.- Sí.

MUJER 2.- Yo también.

MUJER 1.- Sabes que me parece haberte visto antes...

MUJER 2.- Yo no te recuerdo... y eso que tengo bastante memoria para las caras...

MUJER 1.- ¿Tienes mucha prisa?

MUJER 2.- No. ¿Y tú? (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita).

Constatan que tienen el mismo cepillo, color de pelo y número de calzado. Sonríen ante un espejo imaginario y luego se acercan para mirarse cara a cara. Valoran si se parecen y concluyen que no se parecen en nada. Cada una le pasa la mano por el pelo a la otra, pero la retiran en seguida porque les pasa la corriente. Tras un nuevo apagón de luz, aparecen los tres en escena; mientras se va poniendo la camisa y luego los calcetines y los zapatos, el Hombre les dice que ha sido fantástico y ellas asienten enfáticas. Hablan de quedar la semana que viene pero cada cual tiene sus impedimentos y excusas —viaje, trabajo, mudanza—, y tampoco se ponen de acuerdo para acompañarse unos a otros a casa, pues los tres disponen de recursos. Se despiden y sale cada uno por su lado. La Mujer 1 saca del bolsillo una correa de perro y se pone a silbar. Se oye ruido de mar y aparece rodando una pelota de golf que se detiene en

escena. La Mujer 2 busca un coche rojo que ha aparcado cerca de la playa; el Hombre busca una pelota de golf; la Mujer 1 busca un perrito blanco, que teme que se haya llevado la marea. Son tres desconocidos que se preguntan por objetos y mascotas. Entran y salen de escena buscando, cruzándose, preguntándose. Veamos el final de la obra:

(La MUJER 1 sale de escena y entra la MUJER 2 que interrumpe al HOMBRE que iba a golpear la pelota de golf.)

MUJER 2.- Perdona, ¿ha visto un coche azul?

HOMBRE.- No...

MUJER 2.- Los fines de semana o me pierdo yo o pierdo el coche...

HOMBRE.- Yo he golpeado la pelota demasiado fuerte y también he estado a punto de perderla.

(Pausa.)

MUJER 2.- Está subiendo la marea...

HOMBRE.- Sí...

(Pausa. El HOMBRE intenta concentrarse para golpear pero le interrumpe la MUJER 2.)

MUJER 2.- *(Mirando al suelo.)* No hay ni una caracola, ¿verdad?

HOMBRE.- No...

(Pausa.)

MUJER 2.- Me encanta el mar, ¿a usted no?

HOMBRE.- A mí lo que más me gusta es jugar al golf.

(Pausa.)

MUJER 2.- Pero dónde puede estar mi coche...

(La MUJER 2 saca los prismáticos de ópera y mira mientras el HOMBRE se prepara para golpear la pelota de golf. Pausa. Aparece la MUJER 1 con la cadena de perro.)

MUJER 1.- *(A la Mujer 2.)* Perdona... ¿ha visto un perro blanco grande?

MUJER 2.- No...

MUJER 1.- Corría por aquí hace un momento...

MUJER 2.- ¿Lo ha perdido?

MUJER 1.- Sí, pero seguro que vuelve...

(La MUJER 1 vuelve a silbar, la MUJER 2 sigue mirando a través de los prismáticos y el HOMBRE se prepara para golpear la pelota. Se oscurece la escena lentamente.) (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)

Buscan cosas distintas cada vez. Primero, un coche rojo; después, azul. Primero, un perro pequeño; después, grande. Han perdido la identidad y no se reconocen. Han

perdido a los demás y a sí mismos. Creen estar buscando objetos pero en realidad lo que han perdido es su propia esencia, que se han ido dejando en encuentros y conversaciones banales, en intercambios insignificantes que no dejan poso. El espacio y el tiempo han estallado en mil pedazos. Todo lo ocupa el yo del individuo, sin espacio para el otro ni para la escucha verdadera. Los demás acaban siendo equivalentes a los objetos, y tan intercambiables como ellos. Son personajes de la sociedad líquida, que resbalan por los tiempos y los espacios sin saber jamás dónde o con quién se hallan. La pieza se revela así, con sus juegos y destrucciones espacio-temporales, una metáfora atroz del mundo en que vivimos.

Resulta productiva y relevante la oposición entre campo y ciudad. La Mujer 1 le teme al bosque, con sus madrigueras engullidoras, raíces gigantes y barrancos sin fondo, pero le teme también a la ciudad, con sus pisos adocenados y el anonimato de los vecinos. Su jardín, que ella concibe como espacio ideal a medio camino entre la civilización y la naturaleza salvaje, se muestra indiferente a su presencia y a sus cuidados. Los personajes han perdido toda relación espontánea con la naturaleza; así, en el bosque, desisten de sentarse en el suelo porque está lleno de hormigueros o de orugas; la Mujer 2 solo encuentra una seta, que resulta ser venenosa, y al Hombre se le marchitan las flores nada más cogerlas. Pero, a pesar de su filiación urbanita, estos personajes tampoco acaban de identificarse con la ciudad, a la que temen porque los diluye y anonada. Los efectos de *zoom* producidos por repetición y pantallas de oscuridad buscan reflejar la ralentización del ritmo vital en el campo; en la urbe, en cambio, los personajes mutan de situación, espacio e identidad incesantemente —deambulan de un lugar a otro, desconociéndose con intensidad—, y la pérdida de identidad se acelera y se dispara.

En el fondo, esta dicotomía entre campo y ciudad no es sino una metáfora para hablar de la vida y de la incapacidad de los personajes para asumir su destino y tomar decisiones en consecuencia, sin dejarse arrastrar por el torbellino de datos e interferencias externas. La indecisión permanente de que habla la Mujer 1 tiene que ver con estar en medio de ninguna parte, a medio camino de todo, escindida entre el campo y la ciudad. Cuando la Mujer 2 le pide un lema publicitario para promocionar el campo, el Hombre ensaya: «El campo es...verde, ancho y solitario [...]. De todos modos yo creo que si la ciudad avanza y el campo retrocede habrá que ir tomando partido de una vez y no quedarse en estas medias tintas» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Ese estar en tierra de nadie es lo que hace que tres personajes que creen

conocerse emprendan un camino de alejamiento y separación irreversible y acaben como completos desconocidos en encuentros íntimos que son meras transacciones. Como si el éxodo del campo a la ciudad fuera el camino simbólico que lleva de la solidaridad al debilitamiento —hasta la destrucción— de los vínculos personales. El Hombre dice que su ex mujer es feliz —«Desde que la conozco la recuerdo siempre feliz [...]». Los húngaros son los únicos seres felices del mundo» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita)—, pero más adelante confiesa que no soporta sus insondables tristezas húngaras. Marc Augé (1996: 104-105) señala que en las figuras de lo que él denomina sobremodernidad se produce una paradoja y una contradicción, por cuanto, por un lado, se promueve la apertura del individuo a los demás, en virtud de «una circulación más fácil de los seres, de las cosas y de las imágenes. Pero, en otro sentido, dichas figuras repliegan al individuo sobre sí mismo, haciendo de él más un testigo que un actor de la vida contemporánea».

Aparecen en esta pieza objetos, acciones y espacios muy connotados y recurrentes en la producción de Lluïsa Cunillé: maletas, prismáticos, grabadoras, espejos, la acción de peinarse, de mirar por la ventana, etc. Al principio de todo, la maleta sugiere un cambio de vida, un viaje que se acaba revelando como un sinsentido, porque el aquí y el allí están mezclados, y todas las vivencias se solapan, en una ensalada espacio-temporal. La grabadora es un objeto que habla de la fijación por el pasado y del miedo a la pérdida; precisamente es el Hombre quien no puede vivir sin grabarlo todo, un hombre anclado en el recuerdo de la niñez como paraíso perdido, como si esa demencia, ese intempestivo refugiarse en el pasado fuera para él ya el único modo de sobrevivir; su existencia se define por sus tentativas de escape: cambiando de profesión —le pregunta a la Mujer 2 si podría ser un buen publicista o un buen modelo—, cogiendo trenes, grabando sonidos, aferrándose al pasado. La pintura blanca que obsesiona a la Mujer 1 simboliza la necesidad de empezar de nuevo y de imponerse a la ruina que se apodera de la casa, situada sobre una zona volcánica. La caracola es el refugio en el ideal, el único calmante posible para la ansiedad e insatisfacción de la Mujer 2, un remansarse en el presente eterno del mar, que acabará imponiéndose al final con toda su potencia metafórica, en esa playa en que andan los tres personajes, perdidos y perdiendo, abocados al vacío, la desmemoria y la merma identitaria —acordémonos del final de *El aniversario*, también estrenada en 2002—. La pelota de golf es la incierta proyección hacia el futuro; un golpe ciego de bate o de azar dispara a los personajes hacia un mañana temible o, cuando menos, confuso.

Los experimentos con el espacio y el tiempo, que desafían las leyes de la lógica, tienen que ver con la voluntad de exploración de las relaciones y el progresivo extrañamiento que las invade, hasta llegar a la certeza —en el caso de la Mujer 1— de que nadie conoce a nadie: «Claro que, en el fondo, ¿usted cree que alguien puede llegar a conocer a alguien de verdad? ¿Saber cómo es alguien de verdad» (Cunillé y Zarzoso, 2002, inédita). Esta experimentación con la sintaxis escénica —la distorsión de la linealidad espacio-temporal— incide en la desarticulación de las relaciones, por la multiplicación de espacios, que crea dispersión y falta de identificación, y por la erosión que produce el tiempo acumulado como suma de instantes o fogonazos sin solución de continuidad. Este meticuloso trabajo de montaje —con la luz y la oscuridad, con la repetición parcial de situaciones o intercambios verbales, etc.— es una eficaz plasmación escénica de la enajenación del sujeto contemporáneo en el mundo de las identidades líquidas. Así como *Vacantes* (1997) constituía una respuesta escénica a la lectura del ensayo *La era del vacío* (*L'ère du vide*, 1983) de Gilles Lipovetsky, que exponía allí el triunfo de un neoindividualismo narcisista, *Húngaros* parece querer plasmar escénicamente lo expuesto por *Modernidad líquida* (*Liquid Modernity*, 2000) y *Tiempos líquidos* (*Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, 2006) de Zygmunt Bauman, a saber, que la modernidad posee una condición tal que las estructuras ya no perduran el tiempo necesario para solidificarse ni pueden servir como marcos de referencia para la acción humana «porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado» (Bauman, 2007: 7).

6.3.3. *Salón Primavera* (2007): la identidad dinamitada



Saló Primavera, estrenada, en su versión catalana, 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, y volver a convertirse, al cabo, en salón de baile con los días contados. La memoria que rezuman las paredes del local 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.

La obra es inédita y nos servimos, para la citación de fragmentos, de la versión castellana del original que Lluïsa Cunillé puso a nuestra disposición. Para el análisis de la puesta en escena, nos basamos en el montaje que se llevó a la Sala Beckett en 2013 —del 23 de octubre al 3 de noviembre— una coproducción entre la Hongaresa de Teatre y La perrica de Jerez con dirección escénica de Lola López, escenografía de Juanvi Monzó, vestuario y caracterización de Josán Carbonell, iluminación de Damián Gonçalves, y espacio sonoro de Miguel Alarcón y Damián Gonçalves. Nos basaremos en este montaje de 2013 para el análisis de la puesta en escena.

Dice Xavier Puchades en la presentación de la obra, incluida en el programa de mano y consultable en el archivo de la Sala Beckett⁸¹:

En *Salón Primavera* cinco náufragos se encuentran en un viejo salón de baile, también a punto del naufragio... Un salón que en su historia por el siglo XX albergó un cine, un burdel de altos vuelos, un hospital de guerra, una cárcel de represión franquista, la Casa de Aragón, un bingo setentero y un *atelier* de pintores postimpresionistas.

La Dueña de este decadente salón es el alma de este espacio, que albergó los más glamourosos sueños; también está la Camarera, escudera y contraamaestre

⁸¹ En línea: <http://www.salabeckett.cat/arxiu/salo-primavera-de-lluïsa-cunille-i-paco-zarzoso-direccio-lola-lopez>.

fiel, pero con un pie hundido en la realidad; la Clienta es capaz de matar por bailar un tango con cualquiera en la penumbra rojiza del salón; el Alcalde Santos Santos es el representante político del solar ibérico, y el Portero llega buscando desesperadamente un trabajo... Estos cinco personajes, en su naufragio, se transmutan y encarnan distintos personajes que ocuparon en otro tiempo este hábitat, este salón donde se oyen voces y ecos y la ruleta de la fortuna y el infortunio.

Y sigue diciendo Xavier Puchades, en su presentación de la obra, que Cunillé y Zarzoso nos cogen de la mano, abren la puerta del Salón, donde se concentra todo el siglo XX —desde la Guerra Civil hasta la especulación urbanística actual—, y nos llevan de viaje espacio-temporal.

Lurdes Barba, la directora del espectáculo en 2007, declaró que «Malgrat el regust agredolç que té la realitat i la mala bava, és un espectacle d'humor de diferents expressions: surrealista, boig, tendre», y que «costa descobrir la paternitat de qui [Cunillé o Zarzoso] ha fet què en els textos» (Bruna, 2007: 46). Según Lola López, directora del espectáculo en 2013, es una comedia cáustica, y una metáfora de este país durante el siglo XX y ahora, en 2013, es muy conveniente mirarse en un espejo; más actual ahora que cuando se escribió (Bordes, 2013: 18).

Juan Carlos Olivares (2013: 60) califica el montaje de juguete dramático compartido por los autores: la habitación de juegos que han concebido puede tener muchas encarnaciones —burdel, *cabaret*, centro aragonés, bingo, cine, hospital de guerra, cárcel franquista, salón de baile y estudio de pintores postimpresionistas—. También le parece un homenaje al melodrama popular a cuyo cénit llegó Hollywood en los años cincuenta, y que parece escrita a cuatro manos por Ionesco y Dürrenmatt (Olivares, 2013: 60).

La referencia más explícita en la obra es la película *Johnny Guitar* (1954) —dirigida por Nicholas Ray y protagonizada por Joan Crawford y Sterling Hayden—, que se filtra en la pieza de Cunillé y Zarzoso a través de citas de guión —el guión, de Philip Yordan, está basado en una novela de Roy Chanslor— y también musicales —la banda sonora de Victor Young ilustra algunos de los momentos climáticos del montaje—, alusiones explícitas al personaje de Johnny Guitar e incluso proyecciones de algún fragmento del film. Se establece, así, una contraposición entre el modo que tiene el personaje de Vienna —interpretado por Joan Crawford— de defender con uñas y con dientes el salón que lleva su nombre en la película *Johnny Guitar* y la facilidad con que la Dueña del Salón Primavera, que heredó el local de su madre, está

dispuesta a venderlo al Ayuntamiento dado el interés arquitectónico de su fachada. Mientras Vienna ha contratado a un pistolero disfrazado de guitarrista, Johnny Logan —el Johnny Guitar del título—, la Dueña del Salón Primavera accederá a darle el trabajo de portero a un ex presidiario en un momento en que la afluencia de público al local es prácticamente nula. Hay, además del Portero, otro personaje que cumple la función de coadyuvante en la preservación del local: la Camarera, a quien contrató para tocar música pero que solo sabe preparar martinis: «aunque no sepas tocar la guitarra ni entonar una nota, preparas los martinis como nadie» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita)⁸². Por otra parte, el Alcalde Santos Santos, que parecería asumir un rol equiparable al del *sheriff* de la película, se descubre como el verdadero Johnny Guitar, a quien la Dueña amó en el pasado y al que dirige algunas réplicas tomadas de la película: «Cuando un fuego se apaga solo quedan las cenizas» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Clienta será la eterna rival de la madame del local, diseñada a partir del personaje de Emma Small en la película. Hay que señalar, de todos modos, que si bien éstos son los personajes principales —de hecho, los únicos que figuran en las *dramatis personae* del texto— cada uno de ellos será poseído y atravesado por fantasmas del pasado, que les usurarán momentáneamente el cuerpo y la identidad para traer al presente su voz y su vivencia.

Señala asimismo Olivares (2013: 60) una influencia de Rainer Werner Fassbinder: la relación estética entre la Clienta y la Dueña remite a la de las protagonistas de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die Bitteren tränen der Petra von Kant*, 1972); y añade asimismo el crítico: «Ray i Fassbinder podrien resumir el corrent principal d'aquest espectacle, però en els seus afluents hi ha espai per al gran gest del cinema mut, la sarsuela còmica (*La Gran Via*) i les reconstruccions històriques. L'alcalde Santos Santos (Toni Sancho) és posseït per Sterling Hayden per després transmutar en un Alfons XIII en hores baixes» (Olivares, 2013: 60).

Un triángulo de suelo embaldosado. Al fondo, el cartel luminoso del Salón Primavera, con un teatral telón rojo a modo de puerta de entrada. A la izquierda, dos biombos y a la derecha dos reservados ocultos tras cortinas lilas. Una bola de discoteca proyecta luces estroboscópicas. A varios metros de distancia entre sí, dos mesas con tres sillas cada una. Se trata de un local en horas bajas, un espacio

⁸² La obra permanece inédita. Citamos a partir de la versión castellana del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar en versión bilingüe.

suspendido en el tiempo. El rojo desgastado de los sofás habla del fulgor de antaño. En una de las mesas está sentada la Clienta —interpretada por Mafalda Bellido— con una copa de coñac vacía. En la otra mesa se halla el Portero —interpretado por Paco Zarzoso— con una copa llena; sobre la mesa del Portero hay también un pequeño buda. Ella lo confunde con otro hombre y luego le encuentra un parecido con el apuesto y musculoso actor Victor Mature: «Me gusta mucho cómo canta usted [...]. Es posible que usted me conozca también [...]. ¿De verdad no se llama Marcel? [...] Marcel de perfil además se parecía un poco a Victor Mature. ¿Nadie le ha dicho que se parece usted a Victor Mature?» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

De él sabremos que es un ex recluso que busca trabajo como portero del salón. Irónicamente, el hecho de que sea un ex recluso será una ventaja para todos, esto es, una garantía de poder, seguridad y hombría. La Clienta insinúa que tiene mala relación con la dueña del local, por una mala conducta que tuvo la Nochevieja pasada debido probablemente a una bajada de litio. El modo como la Clienta habla de la Dueña anticipa un duelo de reinas que se inspira asimismo en la película *Johnny Guitar* —el duelo entre Viena y Emma—:

PORTERO.- (*Sacando un papel de periódico.*) Necesito, sea como sea, conseguir este trabajo... (*Le muestra el papel.*)

CLIENTA.- No sabía que el Salón Primavera necesitara un portero...

PORTERO.- Si me parezco a ese tal Victor Mature, con un poco de imaginación, no sería difícil hacerme pasar por su primo.

CLIENTA.- Si por mí fuera, no me importaría decir a la dueña que somos hermanos... El problema...es que en estos momentos... no soy la persona más adecuada para recomendar a nadie.

PORTERO.- ¿No me ha dicho que fue reina de aquí durante tres años?

CLIENTA.- Mi reino, ahora, no es precisamente de este mundo...

PORTERO.- ¿No mantiene una buena relación con la dueña?

CLIENTA.- En la celebración de esta Nochevieja pasada... al parecer me comporté como una chica mala...

PORTERO.- Esas noches quién más y quién menos... siempre es un poco malo.

CLIENTA.- Pero yo me pasé de la raya, y fui mala, mala, mala, mala, mala...

PORTERO.- No sería para tanto...

CLIENTA.- Le aseguro que sí lo fui.

PORTERO.- ¿Qué hizo?

CLIENTA.- Yo nada... en realidad fue el litio.

PORTERO.- ¿El litio?

CLIENTA.- Tuve una bajada de litio. Era la primera vez que me pasaba de una forma tan acusada... y por lo que me contaron hice unas cuantas trastadas [...]. Todo lo que sé es por lo que me contaron después... Al parecer, los pocos clientes fieles que quedaban dejaron de venir para siempre... (*Pausa.*) Me horroriza pensar que hasta el final de mis días tendré que compartir mis noches

y mis días con ese monstruo del litio... Tantos años luchando para vivir sola, tanto esfuerzo y voluntad para tener una habitación propia, y resulta que ahora tendré que compartir mi vida con ese monstruo... con el que además es imposible hablar porque ni él me escucha ni yo le escucho... Eso me dijo el médico.

PORTERO.- Los médicos solo dicen tonterías. ¿Qué le han recetado?

CLIENTA.- Unas pastillas azules y otras amarillas.

PORTERO.- Todas las pastillas azules hacen añicos el hígado y todas las amarillas producen envejecimiento prematuro.

CLIENTA.- ¿Cómo sabe eso?

PORTERO.- Yo sé de todo un poco y mucho de casi nada.

CLIENTA.- ¿Y qué es eso que tiene sobre la mesa?

PORTERO.- Un buda.

CLIENTA.- ¿Un buda?

PORTERO.- Siempre lo llevo conmigo. Lo pinté yo mismo y me trae suerte.

CLIENTA.- ¿Entonces no es budista?

PORTERO.- No, yo solo creo en la suerte.

CLIENTA.- ¿En la buena o en la mala suerte?

PORTERO.- En las dos (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Suena una sirena y se refugian cada uno debajo de una mesa. El Salón Primavera es ahora un hospital en contexto bélico. Entra la Camarera —interpretada por Blanca Martínez—, vestida de enfermera: «Las malas noticias que nos llegan del frente hacen prever la venida de miles de heridos que necesitan más cuidados que usted, que están peor que usted» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Clienta, ahora paciente del hospital, habla de la guerra que hay en ella, el ejército silencioso y agotado que lucha dentro de su mente. Se oye de nuevo la sirena y el Portero y la Clienta salen de debajo de las mesas. Sale la Camarera, vestida como tal, con una bandeja en la mano, y anuncia que a partir de las doce en el Salón Primavera solo se sirven martinis y no se permite la entrada ni a reyes ni a dioses —lo dice por el buda pintado del Portero—. Sube el volumen de la música y el Portero se guarda el buda en el bolsillo.

De entre las cortinas surge la Dueña —interpretada por Lola López—, vestida con una bata oriental; hace una serie de gestos de despedida y desconsuelo a un interlocutor ausente, y su voz, inaudible, se suple con la proyección de subtítulos a la manera de una película muda: «Cierra la puerta al salir y llámame pronto [...]. ¿Me quieres? Es casi medianoche y todavía no me has



Lola López en *Salón Primavera*. Sala Beckett. Foto: Jordi Pla

mirado a los ojos siquiera [...]. Dime solo si aún eres feliz conmigo [...]. No me hagas caso. Ahora cerraré los ojos como todas las noches para no verte partir» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Cuando cesa la música, la Dueña se dirige a la mesa del Portero; el hombre ha venido por un anuncio que ella puso tres años antes, pero resulta que hace ya dos años que allí no entra nadie. La Dueña enumera las distintas metamorfosis que sufrió el local: un cine que regentaban sus abuelos y donde se proyectaban dos películas diarias y había variedades, con números de magia, fregolismo, magia y esoterismo; un prostíbulo de altos vuelos; la sede del Partido Internacional Anarquista La voz de Bakunin; un hospital, en tiempos de guerra; un manicomio; la Casa de Aragón; el estudio de tres escultores postimpresionistas tardíos; un bingo, y finalmente un salón de baile —lo que había sido en su origen— pero en plena decadencia: «ahora espero que me lo compre tal como prometió en su día el Ayuntamiento para que lo conviertan en un edificio de interés histórico-artístico, puesto que a su acervo histórico se une una fachada gótico-modernista, única en toda la ciudad» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). El hombre le responde que él podría cuidar de la valiosa fachada, pues lo que más le gusta ahora es estar a la intemperie urbana.

La Dueña lo contrata y le pide que eche a la única Clienta que tienen; también que no tutee a la Camarera: «Entre el personal están prohibidos el tuteo y el estraperlo, y con los clientes cualquier clase de bailoteo [...]. Fumar y escupir sí se puede» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Camarera le trae un martini a la Dueña y deja un viejo teléfono sobre la mesa; también se queja de las ínfulas y pretensiones de la Dueña:

DUEÑA.- ¿Por qué me miras así?

CAMARERA.- ¿A quién abrirá él la puerta y serviré yo copas si echas a la única clienta del Salón Primavera?

DUEÑA.- Eso es cosa mía.

CAMARERA.- Tú has perdido el sentido de la realidad y al fin te has creído que esto es un garito sacado de alguna película del cine negro.

DUEÑA.- Tú no sabes lo que es el peso de la historia y de la herencia familiar. ¿Crees que yo no sería también una ácrata si pudiera?

CAMARERA.- Esta noche no me queda más remedio que presentar de nuevo mi dimisión irrevocable.

DUEÑA.- Y yo no puedo aceptarla de nuevo porque aunque no sepas tocar la guitarra ni entonar una nota, preparas los martinis como nadie. (*Se toma el martini de un sorbo.*) Tráeme otro, hazme el favor (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).



Mafalda Bellido y Paco Zarzoso en *Salón Primavera*. Sala Beckett. Foto: Jordi Pla

Sale la Camarera con la copa vacía al mismo tiempo que aparece la Clienta procedente de los servicios y se sienta a la mesa donde está el Portero —recuérdese que en la *Cantant calba al Mc Donald's* (2006) el personaje de la cantante también era persona non grata en el local, a pesar de hacer vida allí, y se ocultaba en los baños—. Ella quiere bailar con él, pero el Portero le explica que él ahora trabaja allí y que, por mandato expreso de la Dueña, debe echarla del salón. La Clienta desenmascara la condición de ex recluso del Portero —«si se le ocurre echarme le cuento a la dueña que acaba de contratar a un ex presidiario [...]. Mi intuición nunca me engaña ni confunde» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita)—, y él confiesa que fue en la cárcel donde aprendió a pintar budas:

CLIENTA.- Ahora no quiera darme lástima. Aquí quien más y quien menos tiene su historia y lleva su puñal clavado a la espalda.

PORTERO.- ¿Quién la ha traicionado a usted?

CLIENTA.- Sería muy largo de contar, y yo lo que quiero en realidad es olvidar. ¿Por qué no baila conmigo de una vez?

PORTERO.- No puedo. Lo tengo prohibido por la dirección.

CLIENTA.- Definitivamente es usted otro pelele de la dueña, otro Johnny Guitar. Me ha decepcionado para siempre (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Sale el Portero a vigilar la puerta y la Camarera deja un martini en la mesa de la Dueña. Por orden de esta, la Camarera llama al Alcalde Santos Santos, pero le dicen al otro lado que está reunido. Cuando sale la Camarera, la Clienta se dirige a la Dueña cantando; ella le responde del mismo modo. Hacen alusión a sus viejas rencillas y a sus esquivas actitudes actuales:

CLIENTA.- (*Cantando.*) ¿Hasta cuando te va a sangrar esta herida?

DUEÑA.- (*Cantando.*) Hasta que ya no me quede ni una gota de sangre en las venas.

CLIENTA.- (*Cantando.*) ¿Por qué siempre tienes que llevarlo todo a los extremos?

DUEÑA.- (*Cantando.*) A partir del tercer martini sabes que no estoy para nadie y mucho menos para mí misma.

(*Pausa.*)

CLIENTA.- (*Cantando.*) Es absurdo que me sigas dando la espalda y ridículo que cada vez que pasas a mi lado gires la cabeza.

DUEÑA.- (*Cantando.*) Tú yo ya no tenemos nada de qué hablar.

CLIENTA.- (*Cantando.*) Déjame al menos sentarme a tu mesa.

DUEÑA.- (*Cantando.*) Si no soporto compartir mi mesa con mis amantes, mucho menos me apetece hacerlo con mis pesadillas. (*Deja de cantar.*) Y basta de fingir que estamos en una comedia musical.

CLIENTA.- Es mejor que fingir que estamos en un *western* como hacemos siempre. Pero si es lo que prefieres, te desafío a un duelo (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

La Dueña del Salón Primavera es dominante, autoritaria y luchadora como la Vienna de *Johnny Guitar*. Recordemos que en la película, cuando llegan el *sheriff* y sus secuaces, ella se cuelga una cartuchera, dispuesta a disparar si es necesario; orgullosa, declara que ella llegó allí cuando ese territorio era libre y que la tierra no es de nadie. Si antes, en clave cinéfila, la Camarera le reprochaba el actuar como si estuviera en una película de cine negro, y después la Clienta mencionaba directamente a Johnny Guitar, ahora la Clienta y la Dueña se enzarzan en un duelo de reinonas en un guiño al teatro musical, aludiendo asimismo al género del *western* en que andan siempre metidas con sus pintorescos desafíos. De esta manera se parodian los géneros cinematográficos, y se ironiza —es decir, se crea en el espectador un efecto de distanciamiento en relación con lo que ocurre en escena— a través de la metaficción intermedial.

La Dueña amenaza con llamar a seguridad; el modo como alude al Portero al que acaba de contratar —«He contratado a un mercenario sin escrúpulos para mantenerte alejada del Salón Primavera» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita)— resulta cómico por el talante del personaje, que, a pesar de ser ex presidiario, no produce el menor miedo. La Clienta, que no se siente en absoluto intimidada por la amenaza, se levanta y se acerca más a la Dueña. Esta la conmina, sin éxito, a irse, pero la Clienta aún trata de convencerla de que puede salvar el local; de que ella misma, gracias a una herencia inesperada, podría comprárselo: «Si aceptas mi capital no tendrás que malvender al Ayuntamiento el único oasis espiritual de esta ciudad, con el peligro de que acabe convertido en un rascacielos» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Dueña decide anunciar a bombo y platillo la nueva inauguración del Salón Primavera coincidiendo con una gran fiesta de Carnaval. Las dos mujeres hablan de amantes y males de amores, y sacan a relucir traiciones y rencillas antiguas que hacen pensar en la enemistad de Vienna y Emma en *Johnny Guitar*:

CLIENTA.- Todo el dolor de cabeza y de alma que te está causando tu último amante... ¿lo estás pagando conmigo, verdad?

DUEÑA.- Mi último amante, para que lo sepas, no solo es miel de las mejores flores, sino que después de vernos durante una semana seguida, todavía no me ha puesto ninguna corona de espinas.

CLIENTA.- Tarde o temprano te la pondrá.

DUEÑA.- Este es diferente. Este no es como los otros. Este tiene otro talante. Este, solo hay que mirarle a los ojos, está hecho de otra pasta. De verdad que es un encanto de hombre. Siempre cuenta hasta tres antes de anunciarme las cosas terribles.

CLIENTA.- Te fallará como todos los demás.

DUEÑA.- Te equivocas. Este no se guarda cartas bajo la manga...

CLIENTA.- Tropezarás de nuevo en la misma piedra.

DUEÑA.- No me interesan los consejos de una traidora.

CLIENTA.- ¿Traidora?

DUEÑA.- Traidora quita-amantes.

CLIENTA.- No fue mi voluntad...

DUEÑA.- Qué coartada tienes tú con el litio.

CLIENTA.- Solo por haberte espantado a aquel impresentable deberías de ponerme una alfombra por donde piso.

DUEÑA.- Qué sabrás tú de la naturaleza vacilante de los hombres (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Entra el Portero para anunciar que un hombre con mala pinta está haciendo fotos a la fachada del salón. La Clienta denuncia la condición de ex presidiario del Portero, pero a la Dueña no parece importarle sino que lo resalta como valor añadido: «No se justifique. Mi gran frustración siempre fue no contar con ex presidiarios en la portería ni en la guardarropía del Salón Primavera [...]. En las obras maestras del cine universal todos los porteros son ex presidiarios. Si me hubiera dicho en la primera entrevista que había estado en chirona ahora disfrutaría del doble del sueldo» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). El diálogo que sigue a continuación satiriza el arribismo, la corrupción y la contextura delictiva de la clase política española:

PORTERO.- Tiene que prometerme que no le dirá al alcalde Santos Santos que he estado en prisión.

DUEÑA.- Santos Santos estará encantado de trabajar con un tipo que ha dormido años entre rejas.

PORTERO.- ¿Santos Santos también es un cinéfilo?

DUEÑA.- Santos Santos es el único alcalde de la comarca que todavía no está entre rejas... por eso le vendrá bien un consejero que lo inicie en las artes del pillaje carcelario.

PORTERO.- ¿Cuáles son las aficiones de Santos Santos?

DUEÑA.- Los puros habanos y los quesos añejos.

PORTERO.- Si sigue mis pasos a rajatabla, no vivirá como un marqués, pero sí al menos como un duque (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Se oye un ruido de cristal roto; alguien ha tirado una piedra desde el exterior. Entra la Camarera con una piedra en la mano y suelta un discurso político de signo ácrata —guiño al pasado del Salón como sede del Partido Anarquista—: «De todos modos no sé si son peores las pedradas de esos fanáticos fascistas o la charlatanería del esbirro socialista que ha llenado de infamias antilibertarias nuestro Partido [...]. Todos ellos olvidan que el primer jinete del Apocalipsis social es el Estado» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Dueña, ignorando completamente el discurso anarquista de la Camarera, le pide otro martini seco, y la Clienta, desde la otra mesa, pedirá otro.



Blanca Martínez en *Salón Primavera*.
Sala Beckett. Foto: Jordi Pla

En la segunda parte de *Salón Primavera*, el Alcalde Santos Santos —interpretado por Toni Sancho—, con un antifaz negro, está sentado a una mesa. La Camarera le trae un martini seco a pesar de que él ha pedido un coñac; le explica que el Portero es de total confianza porque ha estado *enchironado* siete años. Aparece la Clienta disfrazada de sufragista y con paraguas. Hablan cada uno desde su mesa. Se va la luz y los personajes, el Alcalde y la Clienta, hablan a oscuras. Vuelve la luz, y el Alcalde está sentado a la mesa de la Clienta. Hay un cambio de situación, de tiempo, de ambiente. Persiste el lugar, el local metamórfico, pero ahora el Alcalde se ha transmutado en interrogador: «¿Qué hacía en la calle tan tarde? [...] ¿Siempre sale tan tarde de noche? [...] ¿Por qué cree que está aquí? [...] ¿Conoce a alguien de esta lista? [...] Ponga las manos sobre la mesa [...]. Aquí no queremos ningún puño alzado [...]. Le aseguro que pasar la noche en una celda no es muy agradable, especialmente para una señora» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). La Clienta, que dice no conocer a nadie de la lista, le pide permiso al funcionario para hacer una llamada a la academia de baile donde asiste a clases, para avisar de que no irá. Entonces el interrogador se ofrece a darle él clases de baile, a cambio de que ella le diga quiénes son sus parejas de baile en la academia. El hombre la toma de la mano y bailan con la música de *Cara al sol*. Mientras bailan y hablan en voz baja, aparece la Camarera con dos campanillas que hace sonar y deja sobre las mesas: «Son para que no tengan que chistarme ni chasquear los dedos cada vez que me llamen» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Ahora la Clienta y el Alcalde vuelven estar sentados en mesas distintas. Hemos podido apreciar cómo se han solapado, casi superponiéndose en una fugaz intersección, dos tiempos vividos en el Salón Primavera. Como en obras anteriores —especialmente en *Húngaros*—, los juegos y alternancias con la luz y la oscuridad sirven para plasmar en escena cambios temporales; no se trata aquí tanto de elipsis cuanto de saltos adelante y atrás en el tiempo, *flash-backs* escenificados por los mismos actores. Así, el actor Toni Sancho anula durante unos momentos al Alcalde Santos Santos para superponerle a un interrogador de comisaría, y la Clienta pasa a ser una sufragista del mismo modo que minutos atrás la Camarera se ponía en la piel de una paciente en un hospital de guerra.

El Alcalde habla de los sinsabores de su trabajo y, a su turno, la Camarera le explica las normas de seguridad y las salidas de emergencia del local, como si fuera una azafata de vuelo. Es a ratos un diálogo de sordos, como también el que mantienen, en la otra mesa, la Camarera y la Clienta. Cuando la Clienta y el Alcalde salen para ir al baño, entra la Dueña, con un vestido blanco parecido al que llevaba Joan Crawford en *Johnny Guitar* cuando recibió, tocando el piano en su salón del Far West, al *sheriff* y sus hombres con la siguiente frase: «Who are you? And you, and you, to break into my house with your angry faces and evil minds?»⁸³. Según dice, la Dueña ha anunciado a bombo y platillo la reapertura triunfal del Salón, pero solo ha acudido el Alcalde, con antifaz, y la Clienta, vestida de sufragista. Sale la Camarera para traerle otro martini y poner música. Entra el Alcalde y baila unos pasos con la Dueña.

El Alcalde es ahora el rey Alfonso XIII, en el momento de la proclamación de la Segunda República Española; recordemos que el 14 de abril de 1931 se instauró el nuevo régimen político republicano que sucedió a la Monarquía restauracionista de Alfonso XIII, que había quedado deslegitimada al haber permitido la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y que había fracasado en su intento de vuelta a la normalidad constitucional. Así, transmutado en Alfonso XIII, el Alcalde le dice a la Dueña, ahora madame del burdel: «No puede ser que lo haya hecho tan mal con España [...]. Este burdel hiede a República desde el primer día [...]. Con la cantidad de países que hay en el mundo... cómo se le ocurrió a mi tía irse al más antipático de todos» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Tras comparar España con un gran lupanar —la misma metáfora hallamos en *El burdel* (2008): «¡Por un burdel dentro de otro

⁸³ Cita de la película *Johnny Guitar* (1954), dirigida por Nicholas Ray.

gran burdel que se llama España! ¡Larga vida para las dos!» (Cunillé, 2008b: s. p.)—, el rey se dispone a irse al exilio:

DUEÑA.- Quizá en Francia puedas por fin dedicarte a lo que te gusta.

ALCALDE.- ¿A qué te refieres?

DUEÑA.- ¿Tu sueño no es escribir guiones pornográficos?

ALCALDE.- ¿Tú crees que en Francia entenderán mis argumentos?

DUEÑA.- En Francia son muy liberales.

ALCALDE.- El problema es que los mejores guiones... solo se me ocurren cuando estoy atado de pies y manos [...].

CAMARERA.- ¿Es verdad que un Borbón sin mujeres solo es medio Borbón? [...]

ALCALDE.- Antes de irme me gustaría cumplir con mi último deber [...]. Ya que no me han dejado despedirme de España como es debido, me gustaría al menos despedirme de este burdel [...]. Las elecciones celebradas este domingo me revelan claramente que no tengo el amor de mi pueblo. Y no puedo entenderlo. Desde el primer consejo de ministros que presidí a los tres años de edad hasta el día de hoy, solo habéis recibido mi amor real... Durante estos años os prometo que he ayunado muchísimos días, pensando que en los últimos confines de nuestra querida patria... compatriotas hambrientos no tenían un mendrugo de pan que llevarse a la boca... Os juro que muchas noches de invierno he dormido en la terraza del Palacio Real soportando las heladas de Madrid, porque sabía que en aquel momento muchos españoles eran víctimas de un frío atroz [...]. Al alba partiré hacia el exilio. No quiero irme sin una última promesa, pensad que la Monarquía se ha ausentado temporalmente de la vida política de España por la voluntad popular, por eso prometo que los Borbones solo volveremos a este país por la voluntad democrática de los ciudadanos... Nunca volveremos por el capricho político de ningún caudillo o del ejército. En este momento siento que cumplo el deber que me dicta mi amor a la Patria y pido a Dios que me ayude en este exilio... (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).



Toni Sancho en *Salón Primavera*. Sala Beckett. Foto: Jordi Pla

Suena el teléfono que hay sobre una mesa y lo coge el Alcalde Santos Santos, lo que supone una vuelta al tiempo actual, el del declive del Salón. Lo informan de que hay un atasco en las cañerías, y ello revela hasta qué punto solo se cuenta con el Alcalde para cuestiones internas de la menor

importancia. La Camarera se queja de que nadie ya se deslome levantando barricadas con los adoquines de la calle: «Por culpa de políticos como usted en invierno ha dejado de nevar y en verano ya no hay moscas» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). En

un gesto de corrupto, el Alcalde se ofrece a ocuparse de los gastos en martinis del local y pasar la factura al Ayuntamiento.

En clave cinematográfica, el Alcalde y la Dueña evocan su romance de diez años atrás: «Hace diez años viniste a robarme el corazón... ¿Por qué has venido ahora, para derribar el Salón Primavera?» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Estas palabras están parafraseadas de un diálogo la película *Johnny Guitar*, cuando Vienna le espeta a Johnny Logan que lo ha contratado para que la proteja pero que no está dispuesta a volver con él: «When a fire burns itself out, all you have left is ashes»⁸⁴, dice Vienna en la película; «Cuando un fuego se apaga solo quedan las cenizas» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita), le dice la Dueña al Alcalde en *Salón Primavera*. El Alcalde afirma que la recuperación del local es el pilar de su campaña electoral, pero que la oposición trata de conseguir una orden de derribo fulminante antes de las elecciones, basándose en un informe de la Asociación de Fenómenos Esotéricos y Paranormales, porque tienen pruebas de extrañas psicofonías y transfiguraciones. Veamos el diálogo, que no tiene desperdicio:

ALCALDE.- Al parecer tiene pruebas de extrañas psicofonías y transfiguraciones. Además de un informe sanitario de que nunca se ha contratado un control de plagas.

DUEÑA.- Eso es una calumnia.

ALCALDE.- ¿Entonces se ha desratizado y fumigado el Salón Primavera según manda la ley?

DUEÑA.- Nuestro control de murciélagos es pionero en el país. Nuestro lema es: Vive y deja vivir.

ALCALDE.- ¿Y qué me dices de las grietas?

DUEÑA.- Es muy poco caballeroso por tu parte que te fijas en esas cosas.

ALCALDE.- ¿Sabes? Desde que soy alcalde siento una gran desamor a mi alrededor.

DUEÑA.- ¿Y crees que para mí la vida ha sido un camino de rosas?

(Pausa.)

ALCALDE.- Dime que aún me quieres como yo te quiero...

DUEÑA.- Cuando un fuego se apaga solo quedan las cenizas.

ALCALDE.- Tú y yo juntos, eso sí que es real.

DUEÑA.- Te he esperado tanto, Johnny, ¿por qué has tardado tanto? (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Entra la Clienta con un paraguas abierto y deja ir una efusión lírica rebosante de ingenio aforístico: «¿Sabéis por qué llora mi paraguas? Porque nunca llueve del

⁸⁴ Cita de la película *Johnny Guitar* (1954), dirigida por Nicholas Ray.

revés... ¿Quién han cambiado en el infierno los muebles de sitio? [...] ¿Tengo cara de tonta? La reina del Salón Primavera exiliada en los lavabos levantinos [...]. Soy la cigüeña que regresa con un tubo de desodorante en el pico» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Poseída por un espíritu que vivió en tiempos de la guerra, alerta de la llegada de la aviación enemiga.

El Portero entra trayendo un nuevo telegrama que amenaza con el fin del Salón y, por orden de la Dueña, se lo da al Alcalde, junto con el resto de telegramas acumulados que se saca de debajo de la gorra de plato. A continuación, el contexto se transforma y nos hallamos ubicados ya no en un salón de baile sino en un bingo: una voz en *off* canta los números, y los personajes, convertidos en jugadores, se concentran en sus cartones. En un juego metateatral, se preguntan si ha terminado el bingo, y van entrando y saliendo de las escenas temporales superpuestas; así, de repente, ya no juegan al bingo sino que son socios de la Casa de Aragón, otro de los destinos temporales del Salón Primavera, y juegan a las adivinanzas para hablar del baile de la jota: «Soy la letra más alegre / de todo el abecedario / me bailan en Aragón / en fiestas y aniversarios» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Se mezclan todas las referencias y todos los tiempos: los personajes gritan «¡Bingo!», juegan a las adivinanzas, se exclaman por las nuevas grietas que ven en el muro —y que están en relación con el derribo inminente del Salón—, por el tumulto de afuera. La Dueña, que por instantes es pintora del *atelier* postimpresionista que también fue el Salón, quiere hacer un esbozo para un cuadro, y la Camarera la insta a que se inspire en la realidad cubista, la única a su alcance. Esta referencia al cubismo, de índole metateatral, es clave para entender esta frenética superposición de tiempos, personajes y vivencias.

Se oye un cristal que se rompe, y el portero anuncia que alguien desde el exterior ha lanzado una piedra y ha roto el último cristal que quedaba entero. El Alcalde le ofrece al Portero un puesto de guardaespaldas. Llaman por teléfono e informan al Alcalde de que hay un nuevo atasco en las cañerías del Ayuntamiento. Se van el Alcalde y el Portero, ahora empleado como guardaespaldas: «Contando estos días las grietas de la fachada me han venido unas cuantas ideas a la cabeza» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). El Portero deja claro que es un chaquetero y la Clienta, desencantada, admite que no se parece a Victor Mature; después anuncia que se va a una manifestación sufragista para pedir el derecho a votar y el derecho a no votar de las mujeres. Las dos rivales —Dueña y Clienta— se desean suerte y se recuerdan que

tienen un duelo pendiente. La Clienta coge el paraguas y se va. La Camarera anuncia que no les queda martini y que es hora de cerrar. De repente se oye una música suave y una ruleta que gira. La Dueña sale por la puerta por donde ha aparecido al principio, y momentos después se proyecta en la pared lo siguiente: «Tres meses después el Salón Primavera fue reducido a escombros y en su lugar se levantó un rascacielos de treinta y dos plantas con una placa de mármol en el vestíbulo que dice: “La primavera empieza cada año el 21 de marzo y termina el 21 de junio”» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Se oye un ruido atronador, una mezcla de todos los sonidos que ha producido el local —un salón de baile, un bingo, etc.—, junto con un inconfundible y dominante ruido de derribo. Están echándolo abajo y la Dueña permanece en medio de la escena, aturdida y colmada de fantasmas.



En esta obra, estructurada en dos partes, hay unidad de espacio en la medida en que todas las acciones suceden en el mismo edificio centenario, que perdura a lo largo de los años, aunque la esencia de este espacio mute con cada nuevo *flash-back* temporal. Así, al tenue entramado argumental que se teje en el presente «se incorporan filamentos de otros ovillos anteriores; escenas que nos remiten a la época en que el Saló fue un manicomio o un bingo y que fragmenta la trama principal ilustrándola» (Barrena, 2007b: 9). Los personajes cambian como el propio Salón Primavera, sometido a los embates del tiempo. Como señala Jordi Bordes (2013: 18), la pieza imagina un espacio que se va transformando a lo largo de todo el siglo XX y que «esdevé una radiografía de la misèria de la societat, a partir d’uns personatges que creuen la narració i també d’altres, circumstancials, de cada quadre [...]. Tots estan clavats en aquest buit espai-temps». La memoria de lo que fue el local se agolpa en fognazos de pasado revivido a través de la escenificación.

Los cinco personajes mantienen la identidad básica que se les atribuye en las *dramatis personae* —Dueña, Clienta, Camarera, Portero y Alcalde— pero se ven traspasados, estremecidos y zarandeados por expresiones y vivencias pretéritas y ajenas, en un centrifugado de tiempo que confunde y hace intersectar distintos hechos históricos, movimientos políticos y usos sociales. Es como si, sin dejar de ser ellos mismos, se hallaran temporalmente —fugazmente— habitados por los espíritus del pasado que han quedado atrapados en el recinto. Así, al final de la pieza, paralizada en el centro de la escena, como si ella misma fuera una pantalla donde se proyectara lo esfumado o perdido para siempre, la Dueña pregunta a la Camarera: «¿Esta noche no tienes la sensación de que hay alguien más, la sensación de estar acompañada por primera vez en mucho tiempo, como si nos rodeasen toda clase de espectros, de sentir incluso algún eco en la oscuridad cuando todo permanece en silencio?» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Por el rescate nostálgico que hace de un mundo prácticamente extinto —el de los salones de baile nacidos a inicios de siglo XX, que luego ofrecerían varietés y cine y donde hasta entrados los ochenta se bailaba con orquesta—, podría emparentarse esta pieza con otras de aire cabaretero y con espíritu de revisión histórica creadas en colaboración con Xavier Albertí; por la denuncia de determinados aspectos endémicos de la política española, rastreables a lo largo de todo el siglo XX hasta el momento actual, *Salón Primavera* presenta afinidades temáticas y estilísticas con obras inmediatamente posteriores como *El burdel* (2008) —pieza cáustica que retrata los estamentos del poder y la monarquía—, *Assajant Pitarra* (2008) —el castillo de Montjuïc deviene cárcel accidental de cinco representantes políticos catalanes, a la vez que receptáculo de psicofonías de espectros políticos del pasado—, y *El alma se serena* (2009), que analizaremos a continuación. Señala Xavier Puchades, en la presentación de la obra en la Sala Beckett (2013), que en *Salón Primavera* los fantasmas van cambiando de identidad y «conforme avanzan en el tiempo, ganan en patetismo y provocan mayor hilaridad. Conforme se acerca a los tiempos actuales, su ridiculez es mayor, su desesperación creciente, sus cantos de cisne más dolorosos, por cercanos a nosotros, porque se parecen cada vez más a nosotros»⁸⁵.

El estilo sentencioso, efectista y contundente hace que muchas de las réplicas de los personajes puedan convertirse fácilmente en aforismos. En este sentido, señala

⁸⁵ En línea: <http://www.salabeckett.cat/arxiu/salo-primavera-de-lluïsa-cunille-i-paco-zarzoso-direccio-lola-lopez>.

Joan-Anton Benach (2007b: 47) que *Salón Primavera* es «un texto que cabalga sobre golpes de ingenio meramente yuxtapuestos, a ratos puros disparates, en una mecánica que cierra el paso a cualquier forma de emoción y a toda expresión de nostalgia por las horas felices transcurridas entre las paredes del viejo recinto»; asimismo Santiago Fondevila (2007b: 41) sitúa esta pieza «entre el surrealismo y el puro disparate». Los diálogos son deliberadamente fragmentarios, como también algunas situaciones, donde tiene cabida el tipo de humor absurdo, al estilo de Ionesco, al que nos tienen acostumbrados los autores. Así hallamos ocurrencias brillantes a la manera de greguerías ramonianas, tales como: «Desde que soy alcalde siento un gran desamor a mi alrededor» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita); o como: «Nuestro control de murciélagos es pionero en el país» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). Muchas de estas intervenciones asumen forma de crípticos acertijos impregnados de lirismo; así, por ejemplo, «¿Sabéis por qué llora mi paraguas? Porque nunca llueve del revés» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). También hay «felices toques de humor, como el de convertir un famoso himno fascista en un chachachá que la autoridad municipal baila con encendido ardor» (Benach, 2007b: 47). No falta la crítica política, en especial de la corrupción, la mediocridad y la mentira; así, el Alcalde Santos Santos admira al Portero porque es ex presidiario y lo contrata como guardaespaldas; asimismo se nos dice que el regidor «vive cegado con las sinfonías ferruginosas de sus grúas y llenando las rotondas de cactus» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). En este sentido, la directora Lurdes Barba apunta que «els personatges —perdedors— surten de l'univers de Cunillé, per facilitar una crònica incisiva que, sense recrear-se en la nostàlgia, posa el dit a la nafra» (Bruna, 2007: 46).

Las referencias a *Johnny Guitar*, *western* de una tensión y un fatalismo extraños en el género, son deliberadas y continuas. Así, la Clienta califica despectivamente al Portero como «otro pelele de la dueña, otro Johnny Guitar» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita), y la Dueña le dice a la Camarera: «Yo te contraté para que tocaras la guitarra y resulta que no sabías tocar, te pedí que cantaras al menos y tampoco sabías cantar. A ti te salvaron los martinis secos, no lo olvides» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita). El Alcalde Santos Santos tuvo un romance años atrás con la Dueña, y esta le depara frases de desamor sacadas del *western*; incluso le llama, en un momento dado, Johnny. En este sentido, señala Juan Carlos Olivares (2013: 60) que el Alcalde está poseído por Sterling Hayden —actor que interpreta a Johnny Guitar en la película homónima— para después transmutar en un Alfonso XIII en horas bajas. La Dueña

aparece con un vestido blanco que homenajea al de Joan Crawford en la película, y también, con ocasión del duelo con la Clienta, va vestida de vaquera. Los personajes asumen una fuerte carga simbólica e interaccionan con diálogos medidos y sinceros, que en ocasiones se desbordan hacia el lirismo y un expresionismo de filiación sainetesca. Los temas que toma del film son el eterno enfrentamiento que suscita el poder, la venganza, las pasiones, la pérdida del patrimonio y de los referentes culturales. Con todo, las referencias cinéfilas van más allá de esta película: hay guiños muy evidentes al cine mudo y también al musical; por otra parte, algunos *flashes* que ilustran las diferentes facetas del local pueden identificarse con la estética y los estereotipos avalados por películas de temática diversa: bélica, social, feminista, etc.

Se trata, pues, de una comedia agridulce, con una deliberada mezcla genérica y temática, que revisa el devenir metamórfico de un local centenario y emblemático y anuncia su inminente destrucción en aras de las empresas constructoras y la especulación inmobiliaria. La proximidad de su demolición hace que el pasado se agolpe y se precipite, perentoriamente, en *flashes* que son postales vivientes y que buscan iluminar por última vez retazos de vida que se perderán para siempre. Como señala la directora Lurdes Barba, «Els personatges pul·lulen perduts intentant arrelar-se a un passat esplendorós o buscant un futur» (Bruna, 2007: 46). Así, en un momento dado, declara la Clienta: «He sido tres años la reina del Salón Primavera. Aquí he vivido mis momentos de mayor apoteosis [...]. El pasado es lo único que tengo [...]. El presente es una jaula abierta sin un solo pájaro dentro» (Cunillé y Zarzoso, 2007, inédita).

Al final, el Salón Primavera, en todas sus fulgurantes representaciones, deviene espacio mental o, más bien, cruce esquizoide de espacios mentales diversos — correspondientes a tiempos distintos— y centrifugados, como últimos destellos antes de la extinción. La Dueña, guerrera como Joan Crawford en *Johnny Guitar*, no conseguirá salvar el local, por culpa de las maquinaciones de su ex amante, el Alcalde Santos Santos; su rival es la Clienta, y su única aliada es la Camarera, que, a pesar de sus frecuentes amenazas de dimisión, sigue sirviendo los mejores martinis secos; el Portero es un advenedizo ávido de arrimarse al poder. Sala de baile, cine con el suelo tapizado de cáscaras de cacahuete, hospital de guerra, bingo, manicomio, sede anarquista, cárcel, Casa de Aragón, estudio de pintores postimpresionistas, por el Salón Primavera deambulan, en un estallido de la memoria, «hermosas camareras anarquistas, sufragistas sacrificadas en bailes primaverales, políticos y reyes de

relumbrón, madames escapadas del Far West o de una pantalla de cine mudo zarzuelero y budistas aragoneses en una continua transmigración de su alma turbada»⁸⁶. Antes de desvanecerse para siempre, el Salón Primavera relumbra con las últimas fosforescencias de una memoria colectiva que, por haber sido descuidada, deviene deslavazada y caótica.

6.3.4. *El alma se serena* (2009): drama cósmico valenciano



Cartel de *El alma se serena*

El alma se serena fue estrenada en Los Manantiales de Valencia el 17 de diciembre de 2009 por la Hongaresa de Teatre. Después se llevó, entre otros muchos espacios, a la Sala Cuarta Pared de Madrid —del 7 al 9 y del 14 al 16 de enero— y a la Sala Beckett de Barcelona —del 9 al 12 de diciembre de 2010—. Esta obra, dirigida por Paco Zarzoso e interpretada por Anna Cediel, Lola López y Pep Ricart, constituye una mordaz sátira contra la clase política valenciana. La escenografía es de Damián Gonçalves; el vestuario, de Josán Carbonell; la iluminación, de Toni Sancho, y el espacio sonoro, de

Miguel Alarcón.

Hemos visto ya varias obras del tándem creativo formado por Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso, y hemos podido constatar que el humor es uno de sus ingredientes más inconfundibles. Xavier Albertí considera a la compañía Hongaresa, entre otras muchas cosas, continuadora del sainete valenciano del siglo XVIII y XIX⁸⁷. En el caso de *El alma se serena*, más que de sainete, debemos hablar de dura sátira a la Valencia y a la España de finales de siglo XX y principios del XXI, presa de la especulación inmobiliaria y de los intereses económicos.

⁸⁶ Palabras de Xavier Puchades para la presentación del espectáculo en 2013 (en línea: <http://www.salabeckett.cat/arxiu/salo-primavera-de-lluïsa-cunille-i-paco-zarzoso-direccio-lola-lopez>).

⁸⁷ Estas palabras las pronunció Xavier Albertí en una presentación homenaje que le hizo a la compañía Hongaresa de Teatre el 24 de octubre de 2013, en la Sala Beckett, con motivo de la reposición de *Salón Primavera* y *Aquel aire infinito*.

El objeto de la denuncia es muy concreto y de ámbito local: el intento de remodelación urbanística, a partir de 1997, del barrio del Cabanyal-Canyameral por parte del Partido Popular en la Comunidad Valenciana, con su Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI), a pesar de la firme y persistente oposición vecinal y ciudadana, y a pesar de que el barrio había sido declarado Conjunto Histórico Protegido (1988) y Bien de Interés Cultural (1993). En 2009 se estrenó *El alma se serena*, como una manifestación de la suma de fuerzas entre ciudadanía y cultura: la Hongaresa de Teatre escribió una pieza ad hoc para denunciar esta situación, uniéndose al vecindario, que desde hacía años se oponía al plan y había llevado a cabo una serie de medidas legales en favor de la rehabilitación del barrio y la protección de viviendas, barracas y alquerías.

El Ministerio de Cultura, obligado a resolver la cuestión, y basándose en informes técnicos de instituciones consultivas, emitió orden publicada el 4 de enero de 2010, donde se concluía que el PEPRI constituía expolio del Conjunto Histórico del Cabanyal, resaltando que no se tenían en consideración los valores histórico artísticos que motivaron su protección; que no se contribuía especialmente a la mejor conservación del entorno sino que tenía como único fin conectar la avenida con el mar; y que el Ayuntamiento había adoptado esta solución sin el debido estudio de otras alternativas y sin motivar la elección definitiva. A pesar de que esta orden declaraba la obligación de suspender de forma inmediata la ejecución del PEPRI, el Gobierno valenciano reaccionó con un decreto ley que pretendía dejar sin efectos la declaración de Bien de Interés Cultural y que fue recurrido por la abogacía del Estado ante el Tribunal Constitucional. En 2014 se ha producido la última y definitiva sentencia: el Tribunal Supremo español ha rechazado el último recurso presentado por el Ayuntamiento y la Generalitat Valenciana y obliga a rectificar el proyecto de reforma del Cabanyal, respetando la integridad del barrio. Así pues, la prolongada batalla legal en torno al barrio del Cabanyal ha tenido un final feliz para los vecinos del barrio y, en general, para los ciudadanos de Valencia, que ven así preservado su patrimonio cultural.

Volviendo a la pieza de Cunillé y Zarzoso, no está de más acudir a la presentación de la obra que aparecía en el programa de mano de la Sala Beckett⁸⁸:

⁸⁸ En línea: <http://www.salabeckett.cat/fixers/programes-de-ma/diptic%20umbral%20i%20el%20alma%20se%20serena>.

El título de este espectáculo, *El alma se serena*, se inspira en la locución que se hacía en Televisión Española en los años sesenta para cerrar la emisión diaria. Después del último programa, una voz grave decía «el alma se serena», y luego se emitía música clásica, con la que, al parecer, se buscaba apaciguar o adormecer el alma de los españoles de la época.

El alma se serena se sitúa en la Valencia actual y tiene como protagonistas a una azafata con vértigo, un ejecutivo en paro y una relojera cabaretera. Ellos son los últimos habitantes de una finca a punto de ser derruida y que intentan salvar de la especulación inmobiliaria, entre ruidos de grúas, tracas y motores de Fórmula 1.

En el transcurso de la comedia, y a medida que la situación se haga más desesperada, estos tres naufragos nos irán mostrando sus secretos y estrategias para resistir a las políticas de una ciudad que definitivamente ha dado la espalda a sus ciudadanos.

Cunillé y Zarzoso, ante la indiferencia de los mandamases valencianos a la voluntad y bienestar ciudadanos —y su sostenida beligerancia contra la libertad artística—, se decidieron a escribir y representar esta comedia política, a cuyo estreno puso dificultades el gobierno valenciano con sus tentativas de censura y prohibición. El propio Paco Zarzoso, coautor del texto y director del espectáculo teatral, señaló que «L'obra neix de la voluntat de fer teatre polític, parlar de coses que ens preocupen, com la pèrdua del patrimoni humà i paisatgístic del Cabanyal, ja que tenim una tele pública impúdica i polítiques socials que desprotegeixen els ciutadans més vulnerables» (Cervera, 2010: 13).

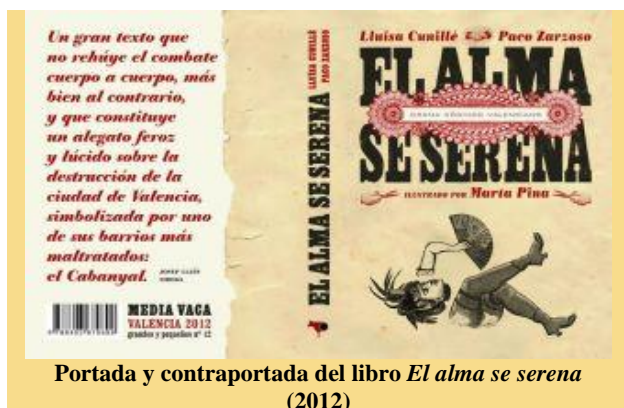
No es la primera vez que Lluïsa Cunillé aborda cuestiones políticas —pensemos en *Salón Primavera* (2007), también coescrita con Zarzoso, o en *El bordell* (2008) y *Assajant Pitarra* (2008)— pero, tal como apunta Jordi Bordes (2010: 38), en *El alma se serena* «varia el protagonisme [...] se centra la mirada en tres persones invisibles, insignificants, que pateixen la incompetència política». En efecto, aquí conocemos la depravada situación de la política a partir de sus víctimas. Lo interesante es que estos personajes de la calle son complejos y polifacéticos; esconden secretos y tienen sorprendidas reacciones, del mismo modo que muestran perseverancia en la lucha y espíritu crítico. Se trata de los tres últimos resistentes al desahucio de un inmueble del barrio del Cabanyal, que harán frente a las autoridades y a su propia situación existencial, muy precaria, a base de chanzas, aforismos y encendidas diatribas contra la clase política valenciana; todo ello con el sonido de las grúas de fondo, alguna que otra traca fallera y unas campanadas que no se sabe de dónde proceden —acaso de la iglesia de Los Ángeles, como apunta Sergi Tarín (2012: 111)—.

En la Sala Beckett a *El alma se serena* siguió una pieza breve escrita por Paco Zarzoso y Begoña Tena y titulada *Paco e Isabel. Sàtira breu sobre la classe política valenciana*. Esta breve escena o epílogo, de un cuarto de hora de duración aproximadamente, imagina la vigilia de la visita del presidente del gobierno valenciano, Francisco Camps, con su mujer, al Papa. Veamos la información del programa de mano⁸⁹:



Teniendo como eco la tormentosa voz de Macbeth y su Lady, nuestro Presidente se debate entre el remordimiento y el ansia de poder, en un viaje hacia el horror, la angustia y el miedo miserable, aderezado con el santo cáliz, los sótanos del Vaticano, una esposa farmacéutica y bolsas del Mercadona. Una risa negra, pérfida, que delata y apunta a la clase política valenciana, a sus miserias externas e internas.

Zarzoso y Tena crearon esta sátira como parte del montaje *Zero responsables*, una iniciativa que reunió a una cuarentena de dramaturgos valencianos para escribir sobre el accidente de metro que se produjo en 2006 con 43 muertos, 43 heridos y ningún responsable. El Gobierno valenciano logró que este proyecto teatral, que Zarzoso califica de catártico, no llegara a verse en Valencia: «S’havia d’estrenar a la Universitat de València, però [Francisco] Camps va trucar per pressionar i impedir-ho» declaró Paco Zarzoso (citado por Cervera, 2010: 13). Este doblete de obras en la Sala Beckett, en diciembre de 2013, se completaba con la reposición de *Umbral*, también de Paco Zarzoso, y este tríptico componía, junto con la presentación de las piezas *Com a pedres* y *Exercicis d’amor* de la compañía El pont flotant, un miniciclo dedicado por la Beckett a la escena actual valenciana.



Portada y contraportada del libro *El alma se serena* (2012)

Pero vamos a ocuparnos ya del análisis de la obra *El alma se serena*. Citaremos el texto a partir de la cuidada edición de Media Vaca (2012), que cuenta con ilustraciones de Marta Pina y con un valioso epílogo de Sergi Tarín.

⁸⁹ En línea: <http://www.salabeckett.cat/fitxers/programes-de-ma/diptic%20umbral%20i%20el%20alma%20se%20serena>

La obra cuenta con tres personajes que son supervivientes y víctimas de la incompetencia política, y cada uno de los cuales lleva el nombre de un barrio de la ciudad de Valencia. Los tres están a punto de ser desahuciados pero se quedan, contra todas las presiones y sabotajes, en el inmueble donde viven para mostrar su oposición. Día a día van perdiendo suministros —agua, luz— y parte del mobiliario; el bar de abajo ha cerrado y fuera solo se oye el ruido de las grúas. Como señala Jordi Bordes (2010: 38), «*El alma se serena* situa tres víctimes de la política de grans esdeveniments i poca atenció a les necessitats socials en un pis a El Cabanyal, el barri que manté en litigi veïns i oposició amb el Partit Popular de Rita Barberá». Estos tres personajes compartirán vivencias, nostalgias y frustraciones, y se alternarán en la expedición de réplicas inspiradas.

Carmen —interpretada por Lola López, que «exhibeix tots els recursos del gènere amb espantant hilaritat i aquell punt d'excés que exigeix la caricatura» (Massip, 2010: 39)— es una relojera cuya pasión es el *cabaret*, a pesar de sus escasas aptitudes para el canto y el baile; es, además, una vieja militante comunista que vive con sus gatos, llamados ni más ni menos que Lenin y Trotsky. Y si la relojera lleva el nombre de uno de los barrios más emblemáticos de la capital valenciana, el barrio del Carmen, perteneciente al distrito de Ciutat Vella, el ejecutivo en paro que interpreta Pep Ricart se llama Grao, nombre del barrio que limita con el Cabanyal por el sur y en el cual se encuentra la zona más antigua del puerto de Valencia; Grao es «un tiburón de la bolsa que lo perdió todo y que está a medio camino entre Grouxo Marx y Mario Conde y que vive con un achacoso anciano ex combatiente de la División Azul» (Barranco, 2010: 48), y dirige su ira contra la ineptitud y la corrupción de los políticos, tanto como contra la apatía de sus conciudadanos. Malvarrosa —interpretada al principio por Anna Cediel, y, a partir de noviembre de 2010, por Begoña Tena— es una arquitecta sin trabajo que se gana la vida como azafata de vuelo, a pesar de padecer vértigo, y lleva el nombre de un barrio también contiguo al Cabanyal y, como este, perteneciente al distrito de Poblados Marítimos.

El primero de los tres actos de que se compone la pieza se inicia con la siguiente acotación:

Una habitación con un gran armario ropero. MALVARROSA, vestida de azafata de vuelo, está sentada en una silla y tiene una toalla grande de baño. En una mesa llena de relojes, CARMEN arregla un reloj de pulsera. De pie, GRAO, con

unas revistas pornográficas en las manos, mira por la ventana. Lleva unas gafas de sol puestas (Cunillé y Zarzoso, 2012: 13).

Grao, preocupado por ejercitar su memoria, que está perdiendo a causa del estado depresivo en que se halla, enumera la lista de los reyes godos como quien recita la alineación del Levante: «Mi memoria es tan buena que sería capaz de recordar la lista de esos incorruptos reyes godos aunque tuviera que bailar con ellos un chotis visigótico en la terraza del Miguelete. ¡Ay, Valencia mía, en qué mala hora te depilaste las cejas con sosa cáustica y te pusiste por peineta diez pararrayos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 14). Acaso no sea casual que se invoque la época de las invasiones bárbaras — con sus reyes godos— en una pieza que satiriza la clase política del arribismo y del *pelotazo*.

Grao se dirige a Malvarrosa y le pregunta si es valenciana, a lo que ella responde que no mucho. Esta respuesta sitúa inconfundiblemente la pieza en la órbita del humor mihuriano; imposible no recordar algunas réplicas de Dionisio y Paula en *Tres sombreros de copa*. El crítico Javier Vallejo, además de reconocer el humor codornicesco de Miguel Mihura y de Tono, señala la huella del teatro del absurdo europeo, al explicitar que los personajes de *El alma se serena* «viven una situación única y claustrofóbica similar a la que se vive en tantas comedias de Ionesco, desde *Delirio a dúo* a *Las sillas*» (Vallejo, 2010: en línea).



Anna Cediell, Lola López y Pep Ricart, los intérpretes de *El alma se serena*.
Foto: Jordi Pla

Los tres vecinos se hallan en el piso de Carmen, que los acoge a pesar de hallarse en la misma situación de precariedad que ellos: Grao, al que conoce desde niño del vecindario, ha venido a ver si puede arreglar el reloj de su padre, y Malvarrosa, a la que apenas conoce, le ha pedido que la deje ducharse en su casa porque ella no tiene agua caliente. Desde la extraescena sonora se oyen campanadas lejanas, y los personajes no aciertan a decir de qué campanario provienen; también se oyen golpes de bastón procedentes del piso de arriba, donde el padre de Grao se pasa todo el día encerrado. Las revistas pornográficas que Grao va a comprar camuflado tras unas gafas de sol constituyen el único solaz en la vida de su padre, desde que el ascensor ya no funciona y el bar de abajo está cerrado. De todos modos —dice Grao— «ya no apetece bajar a los bares. Ya no se habla como se hablaba en las barras de los bares. Ya no hay bares. Ya no hay barras. ¿Dónde quedaron esas viejas barras de aquellos viejos bares donde el negocio, el amor y la camaradería no tenían fronteras?» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 21). Esta nostalgia por el pasado se parece mucho al expresado por la Mujer, la profesora de francés, en *Barcelona, mapa de sombras* (2004), si bien en esta pieza que analizamos ahora viene contrarrestada por la capacidad de análisis crítico y la ironía del personaje de Carmen: «si existieran esos bares, muchos divorciados no acabarían haciendo cursillos de repostería e informática acelerados, ni cursillos de baile sin ton ni son, ni mucho menos pondrían esos anuncios absurdos por palabras en las revistas de decoración» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 21).

Al oírse de nuevo las campanas y tras oír hablar de los orígenes murcianos de Malvarrosa, Grao apostilla que con el tiempo el ser humano se acostumbra a todo, incluso a la felicidad; confiesa su frustración por ser anónimo y holgazán, cuando su sueño habría sido dejarse una larga barba de chivo y transferir sus conocimientos a los jóvenes. Malvarrosa sigue preocupada por si el agua estará ya caliente, y Carmen advierte a Grao que no puede abrir el reloj de pulsera de su padre porque hay demasiada herrumbre en los tornillos: «Los relojes antiguos son tan pudorosos de sus males que hacen todo lo posible para no enseñarnos sus estigmas» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 23). Grao, que en otro tiempo se sabía todas las cotizaciones de bolsa y ahora debe conformarse con la lista de los reyes godos, le explica a Malvarrosa que escribe cartas a diario a los principales periódicos de Valencia, sobre «la eterna indolencia de mis conciudadanos y la extrema inepticia de nuestros políticos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 24). Recuerda —gracias a que Carmen canta *Se me olvidó que te olvidé*, composición de Lolita de la Colina interpretada con gran éxito por Bebo Valdés y

Diego el Cigala— que ha de llamar a los Servicios Sociales: cuando lo hace, le salta un contestador automático que informa de que están de vacaciones por Fallas, cuando aún falta un mes para las fiestas.

Malvarrosa, que fue campeona nacional de natación y tiene la carrera de arquitectura —precisamente su trabajo de fin de carrera trataba sobre la rehabilitación del barrio del Cabanyal—, siempre quiso ser farera como su padre pero es azafata temporal en la compañía Aires de Cáceres, cuyo lema es «Vuele de la Albufera al Algarve y viceversa en un santiamén» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 27). De vez en cuando la llaman del trabajo, sencillamente para asegurarse de que está disponible las veinticuatro horas del día. Por su parte, Grao extraña sus buenos tiempos, cuando iba vestido con trajes a medida y abrigos de piel de camello:

MALVARROSA.- ¿Qué le ocurrió?

GRAO.- La crisis coreana, el derrumbe del mercado inmobiliario norteamericano, la expansión china, el encarecimiento mundial del petróleo y de los cereales... En fin, de todo un poco (Cunillé y Zarzoso, 2012: 28).



Carmen canta coplillas y se oyen los maullidos de sus gatos Trotsky y Lenin: uno avisa que hay alguien en la escalera, y el otro que ya se ha ido —«Deberías enseñarles a estos gatos tuyos alguna cosa más que a maullar en ruso a los intrusos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 31)—. Ante la sospecha de que hay algún intruso en

la escalera, Carmen amenaza con llamar a Canal 9 y Grao coge el megáfono e insulta a los presuntos husmeadores, llamándolos buitres carroñeros; Malvarrosa coge también el megáfono y añade: «¡Especuladores! ¡Antropófagos! ¡Mala gente!» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 29).

Grao siente nostalgia del barrio de su niñez y evoca, en un discurso lleno de tópicos, las tardes de luz levantina, las barracas, las cañas y el barro, los naranjos, el arroz y la tartana. Carmen rememora las noches gitanas en el Cabanyal y entona el estribillo de *Volando voy* —canción de Kiko Veneno interpretada por Camarón de la Isla en 1979—. Malvarrosa sigue pendiente del agua caliente. Carmen, de golpe, les pide atención, pone música, saca un abanico rojo y realiza una coreografía minimalista

a la que llama coreografía caucasiana, emulando así a las bailarinas y musas de la Belle Époque, al estilo de Isadora Duncan y Tórtola Valencia. Cada uno trata de hacer prevalecer sus propias convicciones e inquietudes: Carmen cree que hay que renovarse o morir; Malvarrosa evita las discusiones —«Ser azafata me ha ayudado mucho a serenar mi alma» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 38)—, y Grao añora los buenos tiempos, cuando volaba tres veces por semana. Los tres se cogen de la mano y cierran los ojos, como dice Malvarrosa que hacen las azafatas antes del vuelo para serenar su alma, y se oye el ruido de una traca —cada año adelantan más las Fallas—. Cierra este primer acto la exclamación con que empezaba Grao: «¡Ay, Valencia mía, en qué mala hora te depilaste las cejas con sosa cáustica y te pusiste por peineta diez pararrayos!» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 40).



Pep Ricart, Anna Cediel y Lola López en *El alma se serena*. Foto: Jordi Pla

El segundo acto nos sitúa unas semanas después por la tarde: «CARMEN prepara otra coreografía con una boa de plumas al mismo tiempo que escucha música con unos auriculares puestos. En la habitación hay un reloj de cuco parado que no estaba en la primera escena» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 41). Los otros dos personajes, también en escena, observan a Carmen realizar su coreografía en silencio. Grao le explica a Malvarrosa que él y Carmen de niños eran como uña y carne: «no había niños más unidos que nosotros en todo el Cabanyal, ni siquiera en toda la costa levantina, pero entonces llegaron el acné y las discotecas que nos separaron trágicamente» (Cunillé y

Zarzoso, 2012: 42). Luego ella se hizo comunista y se casó, y él optó por el arribismo más terrenal: «nuestras vidas tomaron caminos tan divergentes que ni siquiera nos reconocíamos los fines de semana en el ascensor. Ahora, después de tantos años, y apeados de nuestras respectivas heterodoxias, solo nos queda aferrarnos a este viejo barrio mariner que nos ha visto crecer y equivocarnos tanto» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 42). Lo que más intriga a Grao y Malvarrosa es el contenido del armario ropero, cerrado a cal y canto, del piso de Carmen.

Suena el móvil de Malvarrosa, que es informada a propósito de una presunta huelga encubierta de controladores aéreos en Portugal. Carmen se ha quitado los auriculares y canta la famosa aria para soprano *¡Ay, ba!*, de la zarzuela *La corte del Faraón* (1910); le ha quedado la pasión por el género frívolo y picante porque su madre era cabaretera del barrio del Carmen. Le pasa los auriculares a Malvarrosa para que escuche las noticias de las cinco, y le cuenta a Grao que la vecina se pasa el día en su casa: «Es el ser más desvalido que he visto nunca. No tiene ni idea de dónde está el sur y mucho menos el norte. Padece vértigo y fobia a las escaleras mecánicas y aun así se empeña en ser azafata. Le gusta la carne y en cambio se ha hecho vegetariana. Se enamora de todo el mundo y a la media hora ya está desenamorada» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 45). Pero —añade después— Malvarrosa es también serena y de fiar, pues de niña prometió que nunca sería fallera y lo ha cumplido hasta ahora. Y su proyecto para rehabilitar el Cabanyal es tan bueno que hay una copia escondida detrás de los archivadores de todas las *conselleries* de urbanismo de Valencia. Malvarrosa despierta en Grao «sentimientos paternos, maternos y zoofílicos vivísimos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 59), y en Carmen un cierto instinto protector.

Cuando Malvarrosa se quita los auriculares, Carmen le cuenta que Grao volvió a casa de su padre cuando se arruinó especulando en bolsa, en la misma época en que ella dejó de ser comunista definitivamente: «Él se quedó sin dinero, y yo sin un ideal social. Fue muy duro para los dos. Al menos a mí me ha quedado mi casa y mi taller de relojería» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 48). Ahora solo quedan ellos en la finca, y cada día están peor: cada día les cortan algún suministro o se les estropea algo. Carmen declara estar curtida en las dificultades de tener un padre relojero de día y una madre cabaretera de noche: «O nos sobraba el tiempo por todas partes o no teníamos ni un minuto que perder. O se nos pasaba la paella o se nos cortaba la mayonesa. En fin, que siempre viví escindida entre la relojería suiza más exacta y el *cabaret* valenciano más garbancero» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 48-49). Suenan de nuevo las campanas y

Malvarrosa confiesa que ha estado trabajando en los planos de un faro, para proponerlo a Marina d'Or y, una vez construido, presentarse a farera titular, que es en el fondo su verdadera vocación. Grao, que tenía puestos los auriculares, anuncia que la bolsa anda muy revuelta; llama de nuevo a Servicios Sociales y le responde un contestador informando de que están de vacaciones, cuando hace ya dos meses que se acabaron las Fallas: «al final dice que le reces a la Virgen de los Desamparados, patrona de los Servicios Sociales de Valencia» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 50).



Pep Ricart, en primer término, en *El alma se serena*. Foto: Jordi Pla

Carmen saca el megáfono y canta la canción popular fallera *Valencia*. Malvarrosa lanza una maldición gitana a los intrusos cuya presencia Trotsky denuncia con un maullido. Carmen muestra un folleto que le han dejado por la mañana debajo de la puerta y que anuncia una oferta para adquirir un asiento en el futuro circuito urbano de

Valencia para Fórmula 1, que pasará muy cerca de allí; Grao responde con una paráfrasis satírica de la canción *Valencia*: «Valencia... es la tierra de los rólex, de la cruz y del motor» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 52). Entonces se oye el ruido de un martillo neumático —ellos hablan, pero no se les oye— y Grao se acerca a la ventana: anuncia que van a echar abajo el edificio de enfrente. Discuten porque Grao quiere hacer asumir a Malvarrosa la realidad de que Aires de Cáceres está en quiebra, y Carmen lo califica de lobo librecambista. Después le regala a Grao un reloj despertador porque no puede arreglar el reloj de cuco:

CARMEN.- Funciona al segundo, y además te despertará con una alegre melodía del Tirol.

CARMEN hace funcionar la alarma del reloj unos momentos. Silencio.

MALVARROSA.- (*Con el móvil en el oído.*) Comunican todo el tiempo. Puede que tenga razón y la compañía haya quebrado realmente.

Pausa. MALVARROSA desconecta el teléfono.

GRAO.- Tiene que perdonar mi poco tacto. Lo siento. Desde que se me han caído los colmillos de tiburón blanco voy dando coletazos cual ballena varada en playa caribeña.

MALVARROSA.- Me hice azafata porque me hacía ilusión ver desvanecerse las ciudades tras de mí, bucear entre las nubes, dar instrucciones y tranquilizar a los pasajeros nerviosos. ¡Pero ahora hay tan poca educación ahí arriba también!

[...] Yo me hice azafata cuando los pasajeros todavía confiaban en las azafatas, las azafatas en los pilotos, los pilotos en las torres de control y las torres de control confiaban un poco en Dios. Me hice azafata, en fin, para probar un poco de esa armonía, de esa armonía celestial que se podía respirar todavía en la aviación comercial.

Pausa.

CARMEN.- No os lo quería decir, pero la semana que viene actúo en un pequeño local del barrio; en realidad se trata de un bar de copas para marineros y estibadores sedientos y sudorosos que se llama El Matadero. Tengo que reconocer que me asusta un poco que allí no entiendan mi espectáculo «Sangre, cebolla y plumas» y me abucheen. Recuerdo que mi madre, al final de su carrera cabaretera, con el rímel corrido, siempre me decía que más valía que saltaran las alarmas de los despertadores del mundo entero que oír un solo abucheo del público (Cunillé y Zarzoso, 2012: 57).

Carmen les muestra la diadema de plumas que llevará en su espectáculo cabaretero. Grao le pide que le muestre el interior del armario y Malvarrosa saca una llave maestra que abre todo tipo de candados y cerraduras y que le regaló una sobrecargo egipcia en un aterrizaje de emergencia, pero Carmen no la deja ni acercarse al armario. Tras un nuevo repicar de campanas, Malvarrosa entra en lo que ella llama una zona de turbulencias melancólicas y se lamenta de que sus padres no la enseñaran a tocar fondo: «En este momento bisagra de mi existencia me gustaría tanto tocar fondo y empezar de cero... ¿Por qué mis padres en vez de llevarme a clases de kárate, cantos de góspel, hockey sobre patines, ruso, restauración de órganos barrocos, cocina andina... no me enseñaron a tocar fondo?» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 63). Grao añade que él, cada vez que ha querido tocar fondo, lo ha solucionado arrojándose sin escrúpulos a la ruta de perdición: «Es muy fácil: solo tiene que sustituir la comida por el alcohol, el sueño por la vigilia, la sociabilidad por la misantropía, ese uniforme que lleva por el chándal más ruin de su armario, y el chocolate espeso por la promiscuidad» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 63-64). Las drogas y las malas compañías — continúa Grao— se encargarán del resto, y pronto se hallará sumida en la marginalidad, la desidia, la inapetencia y el asco vital; ya solo le quedará esperar que se encienda una luz y seguirla. Carmen, en cambio, le recomienda emprender el camino de la santidad: «Escucha las voces de todos los que cargan las penas, de los expósitos a los mártires sin corona, escucha las voces que vienen de abajo y también de arriba. Mirándote a los ojos y al cuello es fácil comprobar que no tienes unas grandes agallas, pero estás tocada por el don de la serenidad» (Cunillé y Zarzoso,

2012: 65-66). Perderse en los otros en lugar de en uno mismo, que es lo que proponía Grao, una ruta narcisista, ególatra y neoliberal:

MALVARROSA.- ¿Y tú alguna vez has seguido esa ruta?

CARMEN.- Cuando militaba en el Partido Comunista luché con mis compañeros contra la tiranía del capital y ahora peleo a solas contra la tiranía del sinsentido.

GRAO.- ¿Y realmente crees que con tu coreografía caucasiana... puedes salvarte del sinsentido?

CARMEN.- ¿Qué sabrás tú de lo que es salvarte ni salvar a nadie si llevas toda tu vida tendiendo la ropa justo cuando está a punto de llover. (A MALVARROSA.) Y tú, escucha... Escucha las voces que vienen de abajo y que vienen de arriba. Escúchalas con atención.

Se oye el bastón del padre. Ahora con mucha más potencia que la vez anterior. Retumba toda la casa (Cunillé y Zarzoso, 2012: 66-67).

Grao se lamenta de que no consigue que le atiendan los de Servicios Sociales, ni por teléfono ni en la misma *conselleria*, porque «como es una *conselleria* itinerante y cambia sus dependencias con la misma rapidez con que la loba cambia a sus lobeznos de madriguera, no hay manera de encontrarlos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 69). Malvarrosa llama al número de Servicios Sociales, alegando que tiene muy buena estrella para los asuntos ajenos, y se le ocurre que acaso su particular camino de santidad consista en cuidar del padre de Grao. La segunda vez que llama, consigue hablar con el *conseller* de Servicios Sociales en persona —Carmen supone que al resto de personal lo habrán trasladado a la *conselleria* de Regatas y Automovilismo— y este lo informa de que las ayudas están paralizadas hasta el 2050:

GRAO.- ¡Ay, Valencia mía, ¿por qué tus enfermedades sociales son tan baratas y tus medicamentos políticos tan caros?

CARMEN.- ¡Es en estos momentos cuando me dan ganas de desenterrar el hacha de guerra marxista y acabar con este sistema caduco, folclórico y acrílico!

Pausa. Los tres se cogen de las manos y cierran los ojos.

GRAO.- ¡Ay, Valencia mía...!

CARMEN.- ¡En qué mala hora te depilaste las cejas con sosa cáustica...!

MALVARROSA.- ¡Y te pusiste por peineta diez pararrayos!

Suena de nuevo el martillo neumático. Oscuridad (Cunillé y Zarzoso, 2012: 71-72).

La acotación inicial del tercer acto dice así: «Unos meses después; es por la noche. Luz de unas velas y la luz que llega del exterior. Hay una botella de champán francés y tres copas sobre la mesa» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 73). Malvarrosa y Carmen se

turnan para leer una carta que Grao quiere mandar a un periódico valenciano; en ella, el ex empresario habla en primera persona de su deplorable salud mental, que achaca a la precaria situación en que se halla y a la mala conciencia que tiene de haber contribuido a pervertir su entorno:

CARMEN.- (*Coge la carta y sigue leyendo.*) «En estos últimos meses he caído presa de un estado melancólico terrible; estoy tan perdido que no sé si asomarme a la ventana de la galería interior, donde solo vislumbro las galerías inhumanas de mí mismo, o mirar por la ventana que da a las calles de esta ciudad enferma por una epidemia frenopática, evangelizada por la horchata transgénica y esas nubes cancerígenas resultantes de la combustión fallera del polietileno expandido. Y pienso si este amargo desconsuelo no será porque yo también he sido un actor más de este vodevil deplorable en el que me forré construyendo nichos para vivos y alcázares de yeso pulido para muertos. Yo también he lucido moreno verde oliva, vestido trajes de Armani, calzado zapatillas de Loewe y clavado mis dentelladas en las escabrosas ubres de esta arcadía del despilfarro y de los caciques del ladrillo a pie de playa. Excelentísima señora alcaldesa...»

GRAO y MALVARROSA.- (*A la vez. GRAO no lee.*) «La invito a ser sodomizada por cada una de las gárgolas de nuestro gótico civil. ¡Ay, Valencia mía!, ¿por qué has hipnotizado a los pobres de corazón con todos esos grandes eventos y luego los obligas a despertarse en fiestas de espuma?» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 74-75).

Llegado a este punto de directa beligerancia, Grao, en su carta, lamenta tener que pagar a los programadores televisivos, a los que califica de mayoristas de la estupidez, y propone condenar a la televisión pública a 30.000 horas de cartas de ajuste. Ataca por igual, en una enumeración caótica que es un tótum revolútum, aspectos tan diversos como el servilismo con el papado, la especulación inmobiliaria y la Fórmula 1. Entonces coge el megáfono para gritar el final de su exaltada misiva: «¡Vicario lúgubre, quédate a la luna de Valencia con tu priapismo saturniano! ¡Madona, no nos traigas tu metadona! Mercadona, Mercadona, prefiero el suicidio moral a empadronarme a ciegas en tus ensanches» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 76). Grao se propone mandar la carta a todos los periódicos de la ciudad, pero sabe de antemano que no se la van a publicar; la última carta que le publicaron fue en el año 1979, cuando escribió un panegírico sobre José Carrete, un jugador del Valencia CF.

Por su parte, Malvarrosa le tiende a Grao una carta certificada de Servicios Sociales que ha encontrado por la mañana y que «parece esconder en su interior no sé qué fatales intenciones» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 78). Dentro hay documentos de su padre: una fotocopia compulsada de la cartilla militar, una resonancia magnética de la

pelvis, un documento de buena conducta expedido por la Cofradía del Santísimo Cristo del Salvador, y el carné del Levante. Grao se lamenta de que ha mandado cinco veces, a la Consejería de Asuntos Sociales, el fax con el certificado de defunción de su padre, que murió el mismo día en que mataron a los gatos de Carmen y los tres vecinos se negaron a firmar la carta de desahucio voluntario; dos días después de que echaran abajo El Matadero, el local donde actuaba la relojera cabaretera. Grao sentencia que la vida es un puto desahucio, e inmediatamente después suena la canción *Tómbola*, de Marisol, en el móvil de Malvarrosa: es la nueva música corporativa de Aires de Cáceres y Aguas de Valencia. Sospecha que no le tocará viajar a ningún sitio, como siempre: «Tan sencillo como que despegamos, volamos lo más alto posible y luego aterrizamos siempre en el mismo sitio» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 80).

A Carmen le han cortado la luz, el agua y el gas del piso, y la botella que hay sobre la mesa la ha robado ella en el Mercadona, donde trabaja ahora: «¿Sabes? Desde que trabajas de reponedora en el Mercadona ya no parece tú misma, apenas te reconozco [...]. Además, ya nunca cantas» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 80). Carmen, que parece haber perdido la alegría de vivir y el desparpajo cabaretero, les pide ayuda para la mudanza, pero los demás ponen excusas. Después les confiesa que en el bolso lleva un imán gigante con el que cada noche desbarata el reloj del Ayuntamiento:

CARMEN.- Es un viejo truco que aprendí de mi padre.

GRAO.- ¿Y por qué lo haces?

CARMEN.- Por inutilidad y frustración, por qué va a ser.

MALVARROSA.- Te comprendo muy bien. Yo también he decidido actuar inútilmente por mi cuenta. Mira mi bolso.

CARMEN.- ¿Qué son tantos papeles?

MALVARROSA.- Octavillas. Las lanzo en los aviones en pleno vuelo aprovechando las curvas o cuando el sol nos da de cara (Cunillé y Zarzoso, 2012: 82).

Vemos, pues, que los tres personajes, condenados al paro o a trabajos que los enajenan, se vengan con pequeñas acciones inútiles y poéticas que hablan de rebelión: si Grao escribe cartas que las redacciones de los periódicos no publicarán jamás, Carmen desactiva el reloj del Ayuntamiento y Malvarrosa lanza octavillas con consignas —«¡Valencianos, valencianos, a este paso pronto nos quedaremos sin Albufera y nos haremos todos gondoleros venecianos» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 84)— que se le ocurren de noche, cuando el sonido de las grúas no le deja dormir.

Carmen vuelve a pedir ayuda para la mudanza al barrio de Grao; solo le queda el armario ropero y la mesa, lo único que desea conservar de su casa, de su viejo barrio. Grao lo ha malvendido todo y se ha quedado solo con el bastón de su padre, mientras que Malvarrosa conserva únicamente la primera medalla que consiguió como campeona de España en natación sincronizada. Conviene en que lo peor de todo es el cuchitril donde se van a vivir los tres. Malvarrosa recibe una llamada al móvil y le comunican que la despiden del trabajo: «No sé si es porque



Lola López, Pep Ricart y Anna Cediell en *El alma se serena*. Foto: Jordi Pla

alguien me vio tirar una octavilla o porque derramé un café ardiendo sobre un mafioso inmobiliario ruso en pleno vuelo» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 88); se lamenta de que tendrá que volver a trabajar como socorrista en la Malvarrosa. Carmen abre un cajón de la mesa y saca la trompetilla del padre de Grao; también una máscara antigás que su marido le quitó a un gendarme en Mayo del 68 en París, y un megáfono: «el megáfono de la reivindicación inútil y la máscara de la gran mascarada irán ambos a la basura» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 89).

Carmen se decide al fin a abrir el armario ropero y aparece un gran reloj de campanario lleno de telarañas y polvo; un reloj que es un mito por la inscripción que lleva fundida en metal: «Este reloj cuenta los días, las horas y los minutos que le restan a la tiranía» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 92). Este reloj escondido en el armario ropero de Carmen remite a aquel mítico reloj, con maquinaria de precisión y la misma inscripción fundida en bronce, que en 1930, desde Buenos Aires, unos inmigrantes hicieron llegar clandestinamente a su lugar de origen, O Grove, en Galicia. Dice la leyenda, que recoge Manuel Rivas en un artículo para *El País*, que este reloj fue aclamado cuando se declaró la República y desapareció cuando, con la dictadura franquista, volvió la tiranía en 1936: «Aquel reloj anduvo fugitivo, en desvanes y toberas, latiendo como un topo. Llevaba una carga peligrosa. La verdad del tiempo» (Rivas, 2008: en línea).

Grao lleva las cenizas que le quedan de su padre —las otras las lanzó en la Malvarrosa, y otra parte en el campo del Levante— en un sobre donde está escrito el

nombre de Rita; se acerca a la ventana y arroja las cenizas al aire del Cabanyal. Recita de nuevo la lista de los reyes godos, y Carmen planea colgar el reloj en la pared del nuevo comedor y ponerlo a punto para que vuelva a dar la hora:

CARMEN.- (*Mirando el reloj.*) En cuanto llegue al nuevo piso engrasaré, pondré a punto el reloj y lo colgaré de la pared del comedor. Sí, es imprescindible que este reloj vuelva a dar la hora. Lo que no sé es si voy a encontrar recambios.

Pausa.

MALVARROSA.- Puede que sea el efecto chispeante del champán francés, puede que sea esta noche silenciosa y estrellada o simplemente puede que por primera vez en mucho tiempo me llegue el aroma del mar más puro, pero de pronto he tenido un pálpito, de pronto he tenido una intuición que no sé si atreverme a llamarla esperanza, aquello por lo que vale la pena volver a congraciarse con el mundo y el destino propio, con la propia alma en definitiva. Porque si aún es posible creer en lo inconcebible, que el ser humano pueda estar a la altura de sus más altos sueños y anhelos, de la mejor parte de sí mismo con su propio deseo, esfuerzo e inteligencia, por qué no creer que pueda suceder algo más fácil aún como que un viejo barrio marinero vuelva a ser lo que fue.

De pronto se oye a lo lejos el motor de un monoplaça de Fórmula 1 que se acerca y luego se aleja.

CARMEN.- ¿Qué ha sido eso?

GRAO.- Las pruebas nocturnas del nuevo circuito de Fórmula 1.

CARMEN.- Sí, ya me pareció.

Se oyen más ruidos de motor que se acercan y luego se alejan. Oscuridad (Cunillé y Zarzoso, 2012: 96-97).



Lola López, Begoña Tena y Pep Ricart en *El alma se serena*. Foto: Jordi Pla

Hay que señalar, en referencia a la publicación de la obra, que la edición de Media Vaca acompaña el texto con un trabajo de *collage*, a cargo de Marta Pina, donde destacan reproducciones de anuncios falsos que, a la manera de los prodigios de feria de los años treinta, publicitan productos para aumentar de estatura, instrucciones para construir un despertador, peluquines, sanaciones milagrosas, revólveres matarratas,

concursos de imitadores de Nietzsche, academias para ejercitar la imaginación, anuncios de una próxima implantación de una falla en Marte, etc. Entre ellos se halla el anuncio de las aerolíneas Aires de Cáceres para las que trabaja el personaje de Malvarrosa. De este modo el diseño gráfico acompaña a la voluntad de denuncia de una pieza que puede calificarse de «comèdia esperpèntica com la mateixa realitat valenciana en mans d'uns dirigents amb causes penals», donde «Els diàlegs espeteguen com pedres fogueres, amb un humor corrosiu amb esplèndides crestes que freguen l'absurd i el disbarat i es remelsen en la coentor fallera» (Massip, 2010: 39). Javier Vallejo (2010: en línea) se refiere a *El alma se serena* como a «un juego de ingenio enraizado en la tradición de la comedia del disparate, un alarde de humor verbal al servicio de un argumento mínimo, extraído de la actualidad», y añade que «tiene momentos chispeantes, un comienzo inquietante y un final perturbador, aunque carece de nudo, como las Fallas y los fuegos de artificio».

Además de las críticas teatrales, nos ha interesado incluir aquí algunas de las aportaciones hechas por el periodista Sergi Tarín en su epílogo al texto, titulado «¡Ay, Valencia mía! Tres cartas de don Leonardo Perales, espectador» (Tarín, 2012: 103-115). En él construye una ficción en torno a un espectador ficticio llamado don Leonardo Perales Grau, que el periodista habría conocido en marzo de 2011 en el Teatro La Estrella, en el barrio del Cabanyal, con motivo de la representación de *El alma se serena*. Sergi Tarín hace su crítica y elogio de la pieza a través de la ficción de estas cartas imaginarias, escritas en una prosa vistosa y expresiva. El tal don Leonardo habla de la experiencia que supuso para él el espectáculo *El alma se serena*: muchas de las vivencias de los personajes en escena le parecían extraídos de su propia vida: «¿Sabía usted que también publiqué artículos en *Las Provincias*? Fue cuando don Martí Domínguez convirtió aquella redacción en refugio de literatos. Le hablo de los años cincuenta, de aquella Valencia tan de toquilla, rosario y bigotes sin antídoto de sosa cáustica» (Tarín, 2012: 104-105). Afirma haber asistido a todas y cada una de las ocho representaciones que tuvieron lugar en el Teatro La Estrella, y desmiente las críticas que calificaron el espectáculo de melodrama, realismo mágico o *cabaret* político; a él le pareció puro costumbrismo: «¡Naturalismo de pelo áspero, heredero de la prosa blasquista —la de don Vicente— más desgarradora!» (Tarín, 2012: 105). Don Leonardo, que define el Cabanyal como una gran familia perseguida, maltratada y expoliada, con sus barracas y su intrahistoria de arrabal, parafrasea y hace suyas algunas frases del texto: «¡Pobre Cabanyal! ¡Tan lejos de Dios y tan cerca del

ayuntamiento! Duele caminar por sus calles de animal machacado, con las casas cerradas desangrándose en un goteo de escombros» (Tarín, 2012: 107). Más allá de la ficción urdida por Tarín, resultan de gran interés su testimonio acerca de la identificación del público con la obra —«aquello era como una liturgia [...] la viva imagen de una comunión laica, popular y ciudadana» (Tarín, 2012: 105)— y algunos apuntes de crónica ciudadana, como las reuniones de la plataforma vecinal y ciudadana Salvem el Cabanyal todos los miércoles en un local llamado El Matadero —que es el local donde se supone que Carmen va a actuar como cabaretera y que es finalmente demolido—: «No sabría decirle la de pleitos que le hemos interpuesto al consistorio para detener sus pezuñas de mastodonte. Por ahora las excavadoras duermen en los garajes a la espera de que se pronuncien los tribunales» (Tarín, 2012: 108). Tarín corrobora además, a través del testimonio ficticio de Leonardo Perales, que la obra no pasó la censura valenciana: en Teatres de la Generalitat siempre le negaron cualquier espacio público.

En definitiva, *El alma se serena* denuncia el nepotismo y la corrupción con humor ácido y con alusiones a personalidades de la política del momento: «¿Hasta cuándo vamos a seguir aupando a estos gobernantes que parecen sacados de una mezcla de auto sacramental y de la peor película del destape?» (2012: 76). En concreto, hay una alusión a la alcaldesa Rita Barberá, cuando Grao explica que su anciano padre, que anda desmemoriado, va llamando Rita a todo el mundo por una novia que tuvo de joven — también es el nombre de Rita el que aparece en el sobre donde están sus cenizas—. La mala gestión, el despilfarro de dinero público y el desprecio de los políticos por la ciudadanía son atacados con brillantes sentencias como: «¿por qué tus enfermedades sociales son tan baratas y tus medicamentos políticos tan caros?» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 71); «La fórmula de la atrocidad: velocidad igual a espacio urbanizable dividido por tiempo de gobierno» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 76), o «¡Ay, Valencia mía, en qué mala hora de tus naranjos se mudaron las abejas y se multiplicaron los zanganos!» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 32). La impunidad de los corruptos es lo que más subleva a los personajes, indefensos ante tanta incompetencia y desfachatez. Así, Grao dispara sus pintorescas pullas a la clase política valenciana: «¡Ay, Valencia mía, en qué mala hora te disfrazaste de murciélago adicto a la horchata y a las *consellerias!*» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 15). Recordemos que la metáfora del murciélago como vampiro político y chupasangre aparecía también en *Salón Primavera*.

Los personajes llevan nombres de barrios valencianos, y sus características se confunden con las de estos barrios; así, Grao tacha la actitud de Carmen de fatalismo ibérico —«Demasiada sangre gitana, mora y vasca corriendo a la vez por tus venas» (Cunillé y Zarzoso, 2012: 61)— y ella, a su turno, ridiculiza la «fruslería valenciana» del otro (Cunillé y Zarzoso, 2012: 61). Los tres interactúan, con intervenciones que se mueven entre la ironía y la denuncia social, en un inmueble cada vez más vacío y precario —«una escenografía bien conseguida que se desvanece como alma en pena cuando a la vivienda le quitan las líneas de luz y gas» (Lombarte, 2010: 47)—, invadido por momentos por una extraescena sonora de grúas, martillos hidráulicos, campanas, alguna que otra traca fallera y motores de Fórmula 1. Los tres están al borde del colapso: Malvarrosa, arquitecta con alma de farera, trabaja como azafata de vuelo para una empresa fantasma y siente que ha tocado fondo; Carmen, relojera con alma de cabaretera, malbarata su energía y su alegría de vivir en trabajos nocturnos mal pagados, y Grao, tiburón descolmillado con alma de activista político, padece una depresión que lo incapacita para las tareas más simples y le está haciendo perder la memoria. Los tres personajes ven cómo sus sueños se van desvaneciendo en la misma medida en que el barrio en el que viven es desmantelado.

El viaje que hacen los personajes hacia el compromiso político queda simbolizado por los tres relojes que aparecen en la pieza: en el primer acto, en que los personajes están lejos unos de otros, el reloj que Carmen debe y no puede arreglar es uno de pulsera, atestado de herrumbre; en el segundo acto, tras semanas de trato frecuente, Grao le lleva a Carmen un reloj de cuco pero ella no consigue repararlo porque no dispone de recambios; en el tercer acto, cuando deciden al fin irse a vivir los tres a un cuchitril, los personajes acceden al reloj de campanario encerrado desde hace años en el armario ropero de Carmen, un reloj que cuenta los días, las horas y los minutos que le restan a la tiranía: el reloj de la resistencia y la utopía. También las campanadas, que generalmente preceden a alguna confesión de alto voltaje emocional, tienen gran carga simbólica y señalan hacia la colectividad y los ritos sociales. Mediante estas sugerentes metáforas y la sabia disposición de unas réplicas más que ingeniosas, vitriólicas, Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso, junto con todo el equipo artístico y técnico, crearon una obra necesaria y lúcida, humorística y ácida, arraigada en el sentir popular y abiertamente beligerante con el poder establecido. Auténtico teatro con alma de *cabaret* político.

6.3.5. *Patos salvajes* (2011): Cunillé, Zarzoso y López deconstruyen a Ibsen



Detalle del cartel de *Patos salvajes*

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

febrero de 2011.

La obra de Henrik Ibsen escenifica la tragedia de la mentira vital. Tanto en *Casa de muñecas* (*Et dukkehjem*, 1879) como en *El pato salvaje* (*Vildanden*, 1884) hay un personaje que «forja un proyecto de vida, no solo individual, sino de alguna manera colectivo, y se lo impone a la sociedad o lucha por imponérselo antes de ser derrotado» (Parajón, 2000: 17). *El pato salvaje* de Ibsen está dividida en cinco actos: el primero transcurre en una fiesta en la casa del director Werle, un hombre de negocios, y los otros cuatro en el estudio de Hialmar Ekdal, un local abuhardillado que sirve como vivienda y como estudio de fotos al mismo tiempo. Hialmar Ekdal y Gregorio Werle son dos jóvenes que se conocen desde niños y se reencuentran, tras muchos años de no saber el uno del otro, en la fiesta que da el padre del primero, el señor Werle. El joven Werle descubre que su padre es el misterioso benefactor de la familia Ekdal, y que la clave de esa conducta se halla en el hecho de que el viejo Werle dejó embarazada a una criada, Gina, y después se preocupó de casarla con Hialmar Ekdal, fotógrafo, y asegurarle el porvenir. El joven Werle se impone como misión desenterrar la verdad —«Lo que me propongo es quitar la venda de los ojos de Hiamar Ekdal para que se enfrente a su verdadera situación» (Ibsen, 2000a: 173)— y por ello se convierte en asiduo visitante y hasta inquilino de la familia Ekdal, compuesta por Hialmar, su anciano padre, Gina y la pequeña Eduvigis, que cuida de un pato salvaje. Cuando, por mediación e intrigas de Gregorio Werle, Hialmar comprende que Eduvigis es hija del anciano Werle, la repudia a ella y, por extensión, también al pato salvaje por el que ella reza todas las noches. La niña decide sacrificar el pato, lo que más quiere, por recuperar el amor de su padre, pero al final, en lugar de dispararle al pato, se dispara a sí misma y muere. De este modo la niña Eduvigis se convierte, después de muerta, en verdadera hija de los dos —Gina e Hialmar—, porque los ha atado a ella con los lazos de la culpa.

Patos salvajes, de Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso y Lola López, se compone de ocho escenas independientes. El espacio se trabaja metonímicamente de la manera que es habitual en los montajes de la compañía. La puesta en escena recuerda emplea una combinación de telones y luz acaso deudora de Edward Gordon Craig, aunque en clave minimalista; lo prioritario es crear una ilusión referencial, más que actualizar el referente en escena. La escenografía son dos cortinas o gasas que penden del techo y se sitúan a cierta distancia, dos o tres metros, la una de la otra. Las luces cambian a cada escena y confieren a las telas un color distinto.

Las escenas, que suceden en tiempos y espacios distintos, tienen como común denominador la voluntad de articularse temáticamente en torno a la relación entre verdad y mentira, en la vida y en el arte, y de aludir a algún aspecto de la pieza de Ibsen. Paco Zarzoso y Lola López señalaron que «No hi ha un fil narratiu ni una unitat estètica; tots tenen el seu final. És com el llenç de *Las Meninas* de Picasso, que s'ha de compondre» (Fernández, 2011: 58). Las dos primeras escenas son monólogos, y de la tercera a la séptima hallamos personajes inspirados en los de *El pato salvaje* de Ibsen; en la última escena asistimos a un ensayo de *Casa de muñecas* y al diálogo entre el director y la actriz protagonista, que, tal como señaló Lola López, tiene como telón de fondo el amor por el teatro (Fernández, 2011: 58).

Los personajes adoptan diferentes estrategias y máscaras para vivir sin alejarse demasiado de la felicidad. Se establece una disyuntiva entre desenterrar la verdad —móvil de las acciones de Gregorio Werle en la obra de Ibsen— y seguir el camino de la felicidad. Tal como señala Zarzoso, se trata de una creación propia que retoma algunos personajes del drama familiar de Ibsen, así como réplicas, motivos y situaciones, y que crea determinadas atmósferas «per retratar diferents maneres de cohabitar amb l'engany o d'enfrontar-se a la veritat» (Fernández, 2011: 58).

Como viene siendo habitual en estas colaboraciones autorales dentro de la compañía Hongaresa de Teatre, se conjugan varios estilos y géneros, del drama a la comedia, pero predomina aquí una atmósfera onírica y enrarecida, propiciada por unos diálogos insólitos y descontextualizados. Cada escena conjuga su propio tiempo y espacio, pero se suma a las demás redundando en una misma direccionalidad semántica. El hecho de que los mismos intérpretes —Lola López y Paco Zarzoso— aparezcan en todas las escenas, aun asumiendo roles distintos cada vez, así como el minimalismo escénico —la escenografía es de Damián Gonçalves—, unas luces cambiantes —a veces gélidamente distanciadoras y, otras veces, acogedoras y cálidas,

a cargo de Toni Sancho— y un espacio sonoro efectista, de Miguel Alarcón, hacen que estas piezas inconexas parezcan unidas por un hilo invisible. Los dos actores monologan o dialogan y se dirigen en ocasiones a un tercer personaje —la niña Eduvigis— jamás representado en escena. Varios elementos de atrezzo producen efectos de sorpresa y un punto de magia: así, las máscaras de pato que llevan los actores en la primera escena; un decorado fotográfico consistente en el cuadro *Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villars* (c. 1594), en la escena sexta; una postal en la que cabe un texto larguísimo, con profusión de detalles y sentimientos, en la escena séptima, o el cuchillo de plástico que lleva clavado la actriz en la última escena.

La primera escena se titula «El jardín», y la acotación inicial dice así: «Una Mujer y un Hombre se encuentran solos en el jardín de una casa donde hay una fiesta. Ambos llevan puesta una máscara de pato» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)⁹⁰. Al fondo aparece la Mujer, ataviada con un vestido rojo de fiesta y manguitos negros, y con una máscara de pato sobre el rostro. A medida que se hace la luz, el público repara en que tras la otra cortina está el Hombre, vestido de negro y también con una máscara de pato; está de perfil, mirando impertérrito y en silencio a la Mujer. Ella se sitúa en el espacio intermedio entre las dos cortinas, el lugar idóneo para que el público la vea bien, mientras desgrana su monólogo; el Hombre se mantiene velado tras la cortina, en un segundo plano espacial y visual. La Mujer cuenta que tiene un pequeño jardín⁹¹: «He vivido en muchos países y allí donde he estado he procurado siempre tener un jardín no muy grande, que pudiera cuidar yo misma. No me gustan los invernaderos, prefiero cuidar de las plantas y las flores al aire libre» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Identifica las flores del jardín —todas resultan ser venenosas: azalea pónica, artanita, mandrágora, belladona, orquídea—, habla de los usos que tienen y que se les ha dado históricamente, de sus colores —focos de luz amarilla, roja, verde y sobre todo azul se proyectan en la parte anterior del escenario— y de las propiedades de la miel. También dice que le gusta leer sobre plantas y hacerles fotos, aunque no lleva la

⁹⁰ El texto de *Patos salvajes* es inédito. Citamos a partir del original que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar. Para la puesta en escena, nos basamos en el montaje que pudo verse en el Tantarantana Teatre en febrero de 2011.

⁹¹ Nos parece ver, en este interés de la mujer por las plantas, un eco de la teorización baumaniana acerca de los jardineros, por oposición a los cazadores, que reverbera asimismo en obras como *Conozca usted el mundo* y *Húngaros*, y que Zarzoso explotó también en *Hilvanando cielos*; para esta cuestión, véase nuestro artículo «*Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso: una tragicomedia ebria» (Prieto Nadal, 2014c: en línea).

cámara encima. La alusión a la cámara de fotos hace pensar en la profesión del matrimonio protagonista de la obra de Ibsen, que aparecerá a partir de la tercera escena.

Luego la mujer se sorprende de que el Hombre haya elegido la misma máscara que ella. Se quita la máscara de pato y, mirándolo con mayor atención, insta al Hombre a que vuelva dentro si quiere, pero él no se mueve. La Mujer afirma que prefiere ser invitada a anfitriona, y que le teme sobre todo al ecuador de la fiesta, ese momento en que hay peligro de que todo se tuerza. Entonces hace una pausa, cierra los ojos y cuando los abre declara que ha pasado ya el ecuador de la fiesta y que nada malo va a suceder. El motivo de la fiesta, filtrada desde la extraescena contigua a través de una música



Lola López en *Patos salvajes*. Foto: Mafalda Bellido e Isaías Fanlo

constante, puede entenderse como una alusión al primer acto de la pieza de Ibsen y la fiesta en casa de los Werle.

Cuenta que ha venido a la fiesta por su marido, aunque él haya tenido que salir de viaje esa tarde, por su cargo de diplomático que le hace viajar a puntos remotos del mapa: «Desde que hay tantos países nuevos el mundo parece mucho más grande, o mucho más pequeño, según se mire» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Corre hacia un lateral, con la máscara en la mano, mientras habla de un lugar privilegiado en los Andes peruanos, al que compara con las Montañas Rocosas. Esta búsqueda del paraíso en lugares lejanos —y, en concreto, la referencia a las Rocosas— nos hace pensar, inevitablemente, en la última escena de *Viajeras*:

Hay un lugar en los Andes peruanos que es único, se llama «El jardín de los dioses», mucho más extenso y misterioso que «El jardín de los dioses» de las Montañas Rocosas, en Colorado. Es un lugar cubierto de piedras con formas increíbles que parecen esculturas, torres, chimeneas, columnas, capiteles de catedrales, con centenares de reptiles fosilizados, donde una se puede perder durante días. No crecen flores ni hay nada que cazar. No hay conflictos de intereses allí. Las piedras solas no se pelean, no hay que mediar entre ellas, tampoco se precisa de diplomacia para bregar con el viento, el polvo o el sol. Es un lugar muy bello, pero demasiado duro, sin nadie a quien echar la culpa de nada. Grita una y no hay eco. Es inútil esperar que algo suceda. Si hay dioses tienen que vivir allí sin duda, en su propio jardín donde nada sucede porque ya sucedió todo (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Arroja la máscara al suelo y vuelve a repetir el fragmento anterior. Le habla al Hombre, apostado tras la cortina, pero su mirada y su gesto están volcados hacia el público. Ella dice que en diplomacia tan peligroso es hablar mucho como no decir nada: «La lengua de los diplomáticos es mitad pluma y mitad plomo» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Después se disculpa por haberlo retenido allí demasiado tiempo con su charla y se dispone a hacer una última confidencia: «Déjeme decirle solamente que la situación de país es más grave de lo que parece. Se avecinan tiempos muy convulsos cuyas consecuencias nadie puede prever todavía [...]. Es del todo imprevisible el rumbo que tomarán las cosas, a la larga no se puede descartar incluso una guerra civil, se lo aseguro» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Asegura estar muy informada al respecto, y las últimas palabras las dice con sentimiento y afectación, con la voz quebrada, mirando de cerca al Hombre. Después vuelve al centro de la escena para aconsejarle que salga lo antes posible del país: «Mi marido ya me ha advertido más de una vez que no pierda el tiempo intentando avisar a nadie, que en el fondo nadie quiere saber la verdad, lo que ocurre en realidad» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). El Hombre rompe su mutismo para decir que está de acuerdo en que es preferible no cerrar los ojos a la verdad por muy dura que esta sea. Añade que, aunque quisiera, no podría irse del país porque es su guardaespaldas.

El comentario final del Hombre da un vuelco sorpresivo, en clave cómica, a la situación, al evidenciar que el monólogo no es más que una ensoñación de la Mujer, que, atrapada en su soledad y aislamiento, se evade imaginando que habla con desconocidos y que su vida está abierta a la aventura. A pesar del tenaz autoengaño que se tiende, como modo de supervivencia, la Mujer dispara sus verdades acerca de la situación del país, y de la huida o el exilio como única alternativa; en eso coincide con el personaje de la Mujer 1 de *Viajeras*, tensada en el viaje y la huida permanente —y más sola que nunca en lo alto de las Montañas Rocosas, donde ha aprendido a escuchar el viento y las piedras— y la Mujer 1 de *Húngaros*, que, al decir de su ex marido, solo es feliz cuando está en el extranjero. Veremos más adelante que en *Geografía* (2014), de Lluïsa Cunillé, el personaje de Ella, una profesora de instituto, exhorta a sus alumnos a que abandonen un país que vive de espaldas a su historia, y donde las materias de geografía e historia quedan confinadas a las guías turísticas y los anecdotarios nacionales.

La segunda escena de *Patos salvajes* se titula «El volcán». Las dos cortinas, que en la escena anterior estaban teñidas de una tonalidad entre gris y violácea, adoptan ahora un color amarillento, como inundadas de una claridad externa. Se proyecta el dibujo que hace la luz entrando a chorros por una ventana; por ello podemos imaginar que se trata de una oficina —de una agencia de viajes— con vistas al exterior y muy soleada. Aparece, con indumentaria vacacional y unas gafas de sol, el Viajero, que, agotado y jadeante, agita un folleto y desgrana un larguísimo monólogo. Según la acotación del texto, hay una Informadora sentada tras una mesa, pero en la puesta en escena no hay mesa alguna. De hecho, la Informadora, que se halla en la extraescena contigua y cabe suponer que oye el discurso del hombre pero lo ignora, solo aparecerá fugazmente, cuando cruce ajetreada el escenario de un lado a otro. El Viajero, que al principio se dirige a alguien invisible tras la vaporosa cortina de la derecha, se queja de que la oficina esté tan escondida, en las afueras de la isla. Le cuesta comprender, en esa isla, qué es el centro, y qué las afueras, del mismo modo como calibrar si ha pasado un mes o toda una eternidad. Así pues, lo que hay es un conflicto con el tiempo y con el espacio.

Si en la escena anterior, la Mujer le temía al ecuador de la fiesta, aquí el Viajero afirma que está en el ecuador de su vida: «La esperanza de vida en mi país para los varones es de ochenta y ocho años... Estoy en el ecuador... El mes pasado cumplí cuarenta y cuatro [...]. ¿Por qué piensa que había planeado este viaje...? Una isla en el ecuador» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). La palabra *ecuador* reviste poderes mágicos para este hombre sumido en una crisis profunda. El concepto temporal —la mitad de su vida— se conjuga con el concepto local: una isla en el ecuador terrestre. Pero no una isla cualquiera, sino una isla con volcán. Si la extraescena contigua de la primera escena era un jardín, metáfora del orden y la civilización, la de esta segunda escena es un volcán, que simboliza el cambio, la inflexión vital, un quiebre de la rutina: «De niño pensaba que el ecuador sería una raya... una raya que por donde pasara se vería... pensaba que si la pisabas incluso te haría cosquillas. Tengo cuarenta y cuatro años... Ya no soy tan ingenuo... En el ecuador de la vida uno ya es adulto» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

El Viajero sostiene que en el ecuador de la vida uno siente la necesidad de hallar por fin aquello que ya no encontrará en sí mismo. Su gran sueño —su gran evasión, su gran número de escapismo— era ir allí y sentir de cerca ese volcán en erupción. Quería que despertara el volcán para que por fin sucediera en su vida algo

auténticamente grande: «Según estos folletos... en agosto esta isla iba a ser para morirse... para morirse» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Considera un fiasco el hecho que el volcán no entre en erupción y culpa a la agencia de viajes de todo lo que ya no va a conseguir en la segunda parte de su vida, responsabilizando a la Informadora de su futuro fracaso. La agresividad del discurso y el tono van *in crescendo*. La Informadora —vestido de trabajo sobrio y de color beige, pañuelo anudado al cuello y carpeta en mano— pasa varias veces y apenas se detiene, indiferente a la ira y la desesperación del cliente.

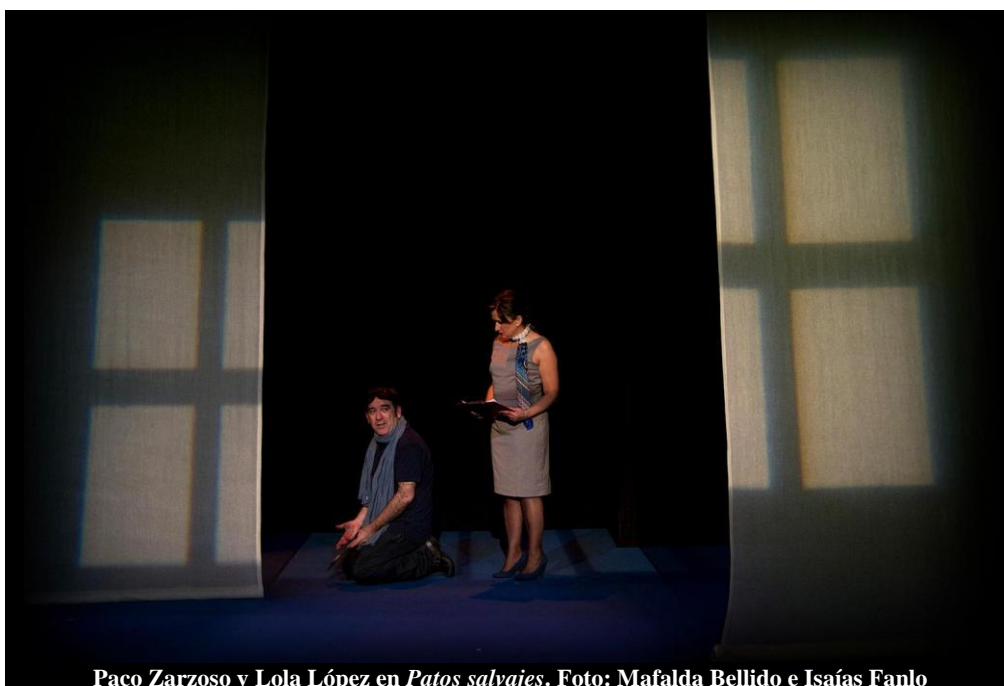
En uno de esos momentos en que la Informadora se detiene brevemente, suena el timbre del móvil del Viajero, que lo coge y se lo pone al oído a la Informadora: se oyen las carcajadas exageradas y estentóreas de su mujer, que accedió a viajar con el Viajero hasta la isla y apenas sale de la habitación del hotel, riéndose del fiasco que ha resultado ser el volcán: «¿Se imagina lo que es estar un mes entero escuchando esas risas...? Un mes entero en el ecuador de la vida escuchando las risas histéricas de tu mujer [...] y todo porque confié en ustedes, en su isla» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Él confiaba en que allí, en las laderas de un volcán en erupción, algo nuevo nacería, que la lava cubriría las cenizas y él renacería como un ave fénix. Su viaje ha consistido, pues, en estar encerrado en el hotel y en oír a su mujer revolcarse de risa sobre sus cenizas. La Informadora lo mira sin comprender qué espera de ella y sale de nuevo sin decir palabra.

Él continúa su parlamento lleno de desesperanza y frustración: «¿Qué se puede hacer en esta isla si no despierta el volcán...? ¿Qué será de mi vida si no despierta ese volcán?» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Vuelve a salir la Informadora y se sitúa ante una de las cortinas, pero en segundo término respecto del hombre, que, dirigiéndose al público, acrecienta la vehemencia, pasión y furia de su monólogo. Se pierde en evocaciones: la playa es un desfiladero de escoria y una nube quieta no deja ver el mar en calma. Además, hay patos por todas partes. Patos salvajes. Recordemos que en la obra de Ibsen, en el acto cuarto, Gregorio Werle juzga que los Ekdal están «Sumidos en el pantano de la mentira» (Ibsen, 2000a: 182), y así también, sumido en el pantano de la mentira, en la ficción de un volcán redentor en el ecuador de la vida y de la tierra, está el Viajero, que ha dejado en manos de otros, del azar o de una agencia de viajes, la propia felicidad y autorrealización. El Viajero se erige así en representante de la horda de turistas y, en general, de consumidores que ingenuamente creen poder comprar con dinero una experiencia reveladora o, directamente, la redención. Como si

el dinero que ha pagado por un paquete de viaje pudiera despejar el cielo, multiplicar los animales y hacer entrar un volcán en erupción:

Por el precio que he pagado... tenía derecho a un maremoto, a un maremoto por fin en mi vida... He gastado mucho tiempo y dinero para poder sentir cómo la tierra se iba a abrir a mis pies... para respirar una atmósfera de azufre... me he gastado todos mis ahorros... para que por fin un volcán zarandeara mi vida como nunca la zarandeo nadie [...] entre el trópico de cáncer y el de capricornio... en la isla del fuego... una habitación con vistas al volcán en erupción... y cenizas calientes cayendo sobre el café del desayuno [...]. No me extrañaría que todas las cenizas que se veían desde el aeropuerto fueran cenizas falsas... y esa montaña un decorado de cartón piedra... y esa nube, niebla falsa que esconde la boca helada del volcán... que incluso todos esos patos fueran también falsos... (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Mientras él repite, airado y agitando el folleto, que esa isla, ese mes, tenía que ser para morir, suena una sirena estridente y continuada, y la Informadora, que ha reaparecido tras la cortina de la izquierda, se coloca una máscara de gas y se mantiene inmóvil en el mismo sitio, mientras se encienden dos potentes luces rojas y una voz informa de que hace apenas unos minutos el volcán ha entrado en erupción.



La tercera escena se titula «La flauta». Desaparece el rojo y se impone una luz azul; las cortinas se ven de un gris pálido. En el centro, situado entre las dos gasas, se perfila el Padre, de espaldas al público, en el momento de volver a casa. Ante la cortina de la izquierda está situada la Madre, con vestido rojo, y tras la de la derecha un caballito de madera que representa a la Hija, cuya voz escuchamos siempre en *off*. Vemos cómo se

rescatan de la obra de Ibsen el matrimonio Ekdal y la niña Eduvigis, que siempre se sitúa en la extraescena contigua; jamás la vemos en escena aunque sí oímos su voz. Si en el acto segundo de la obra de Ibsen, Hialmar llega a su casa del banquete diciendo que había «unas doce o catorce personas a la mesa» (Ibsen, 2000a: 140) —por superstición no se alude al número real de comensales: «¡Éramos trece a la mesa!» (Ibsen, 2000a: 122)—, en *Patos salvajes* el Padre explica que se ha dado prisa en volver del banquete, en el que había doce o catorce comensales, y les ha traído el menú y la minuta. Esta referencia a la minuta está tomada directamente de Ibsen: en *El pato salvaje*, Hialmar se ha olvidado de traer dulces para su hija Eduvigis y se le ocurre mostrarle la minuta: «Es la lista del banquete, con todos los manjares que hemos comido. Lee: la palabra menú significa minuta [...]. Siéntate a la mesa para descifrar los nombres de la minuta, y te detallaré el sabor de cada plato» (Ibsen, 2000a: 143). Pero, como indica la acotación, nadie lee la minuta, ni la niña ni el padre:

EDUVIGIS.- Oye, papá, ¿te apetece una cerveza?

HIALMAR.- No, de ningún modo; no necesito nada... (*Deteniéndose.*)
¿Cerveza? ¿Has dicho cerveza?...

EDUVIGIS.- (*Con solicitud.*) Sí, papá; cerveza, sabrosa y fresquita.

HIALMAR.- Bien; puesto que te empeñas, tráeme una botella [...].

HIALMAR.- Si algunas veces estoy de mal humor, considerad, por Dios, que soy un hombre en el que se ha cebado la desventura. (*Enjugándose los ojos.*) No, hoy por hoy, no voy a tomar cerveza. Tráeme la flauta. (*EDUVIGIS corre al estante, de donde coge el instrumento.*) Gracias. Flauta en mano, y con vosotras a mi lado... ¡Ah! (*EDUVIGIS se sienta junto a GINA. HIALMAR pasea nerviosamente por el escenario tocando una popular danza bohemia, a la cual imprime un acento melancólico y patético. Luego se interrumpe para tender la mano izquierda a GINA y murmurar, emocionado.*) Aun cuando pasemos estrecheces bajo este humilde techo, es nuestro hogar, ¿verdad, Gina? Y te confieso que aquí me hallo a mis anchas. (*Continúa tocando. De improviso, llaman a la puerta de la escalera.*) ¡Silencio! Alguien viene (Ibsen, 2000a: 144-145).

En la pieza de Cunillé, Zarzoso y López, la voz de la Hija dice que no quiere leer la minuta y le pide al Padre que toque la flauta; para que se avenga, la Madre se apresta a traerle una cerveza. La Madre sale y vuelve a entrar con una flauta dulce y un triángulo, pero sin la cerveza. Los padres tocan —el Padre toca la flauta y la Madre el triángulo—talmente como si fueran dos pastorcillos, y le sugieren a la Hija que baile con el pato, que está dormido. Se apunta aquí, a nuestro modo de ver, el tema de la sobreprotección de los hijos, que se retomará más adelante: los padres bailan al son que marca la niña y dejan de hacer lo que habrían querido hacer, solo para contentarla.

Cuando empiezan a tocar, llaman a la puerta. Son golpes muy fuertes, ominosos. Tres veces interrumpen los golpes la tentativa de tocar los instrumentos. La Madre insiste en que no es a su puerta donde llaman; no quiere aceptar la intrusión ni las demandas de otros. Se proponen tocar más bajito pero se ponen a tocar más alto y entonces alguien llama de nuevo a la puerta. El matrimonio se pierde en un laberinto de réplicas que se dirían sacadas de un cruce de Ionesco y versos himnicos o procesionales:

MADRE.- Encubramos nuestros pequeños deseos familiares...y se irán.

PADRE.- ¡Ay empresas humanas!

MADRE.- Cuando van bien se las podría comparar a una sombra.

PADRE.- Y si van mal a una esponja.

MADRE.- ¿Qué hay de nuevo hombre?

PADRE.- Pues nada, gracias a Dios.

(Vuelven a tocar y de nuevo llaman a la puerta.)

MADRE.- ¡Qué difícil es poner algo de absoluto en el estanque de las ranas! Vamos a los cementerios a escuchar el canto de la noche...

PADRE.- Querida, estás de un asaetado...

MADRE.- ¡Mejor asaetada que con cara de sota! No quiero languidez, no quiero queja, no quiero seriedad...

PADRE.- No quiero solemnidad...

MADRE.- No quiero flores...

PADRE.- No quiero himnos...

MADRE.- No quiero oraciones...

PADRE.- Ingenio...

MADRE.- Risa...

PADRE.- Desenfreno...

MADRE.- Frenesí...

(Vuelven a tocar y de nuevo llaman a la puerta.) (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)

Vuelven a tocar y llaman de nuevo a la puerta y el Padre siente la tentación de abrir. La Madre alega que el más allá no existe y el Padre replica que el más acá tampoco. Esto último lo dicen a gritos, para acallar el miedo o la inminencia de algo que desconocemos. Hay una incapacidad de afrontar la realidad, de asumir lo que ocurre. Un miedo latente. Miedo a vivir y a dejar vivir. Al final dejan de golpear la puerta:

MADRE.- Encenderé la lámpara de los sueños.

PADRE.- Y yo descenderé a los abismos.

MADRE.- Exceso de alma es lo que tenemos.

PADRE.- Y defecto de forma.

MADRE.- Infinitas castañas que comemos en otoño (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Se oye un silbido y resulta ser la voz de la Hija, que les pide que se callen de una vez, pues el pato y ella no pueden dormir.

La escena cuarta de *Patos salvajes* se titula «El cazador». En *El pato salvaje* de Ibsen veíamos que en el desván de la casa de los Ekdal, en un cesto lleno de heno, vivía, muy protegido y mimado por la pequeña Eduvigis, un pato que, a pesar de no haber olvidado del todo su condición salvaje, parecía aclimatado a la buhardilla. En ese mismo desván polvoriento, el padre de Hialmar, un ex cazador de osos que se engañaba a sí mismo acerca de sus facultades cinegéticas, se dedicaba a disparar a animales domésticos con una pistola de dos cañones: «Disparamos a veces a los conejos. Me presto a la comedia para complacer a mi padre» (Ibsen, 2000a: 164); también tenían un fusil con el cerrojo roto: «Nos gusta montarlo y desmontarlo, limpiarlo y engrasarlo. Por supuesto, es mi padre quien se entretiene así» (Ibsen, 2000a: 165). De esta capacidad de autoengaño del anciano Ekdal, encarnado ahora en el personaje del Cazador, tratará esta escena cuarta de la obra de Cunillé, Zarzoso y López.



Paco Zarzoso en *Patos salvajes*. Foto: Mafalda Bellido e Isaías Fanlo

Las dos cortinas detentan ahora un color amarillo ocre. Paco Zarzoso —el Cazador— lleva un traje de cazador, con chaleco, camisa a cuadros, sombrero y escopeta al hombro. Lo baña una luz rosada, cálida, que contrasta con el fondo azul

violáceo. Deja ir un monólogo con tono amable y desenfadado; desconocemos a quien se dirige, aunque el actor mira en dirección al público: «Hace unos días mi mujer me regaló una escopeta con la intención de que me alejara unos días de la rutina diaria, y tratara de probar, por una vez, el lado tenebroso de la vida. Así que esta mañana me he levantado muy pronto, he cargado la escopeta y he salido de caza» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). De momento aún no ha conseguido cazar nada —dice—, pero se conformaría con un conejo o un pato, que podría desollar o desplumar él mismo y cocinar para los amigos, lo que constituye su mayor ilusión, siempre que tenga doce o catorce comensales a su mesa —nueva alusión a la superstición de Ekdal en la pieza de Ibsen—: «Puedo preparar el mismo pato, por ejemplo, de cien maneras distintas, y en muchas de ellas no repetir ni siquiera un solo ingrediente. Uno de los platos que me sale mejor es el *fricassé* de pato» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Explica la receta y el modo de preparar el plato, con amplios gestos de su mano libre para ilustrar algunas de las acciones culinarias. Hace una pausa y mira al cielo. Se oyen graznidos de pato. Luego el Cazador explica otras dos recetas que prepara muy bien, el pato con salsa picante y el pato de Bombay, y aprovecha para hacer un guiño al nombre de la compañía Hongaresa de Teatre: «Y ya está listo el pato para servir, espolvoreado con un poco de queso rallado y a ser posible regado con Tokay, un excelente vino húngaro» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Explica que del pato se aprovecha casi todo —«se puede preparar un magnífico pastel de desperdicios de pato con los alones, el cuello, el buche y el hígado de un solo pato» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)— y termina su monólogo diciendo:

CAZADOR.- Me encanta cocinar para mis amigos, es lo que más disfruto en el mundo, además de que lo considero una misión digna de consagrar la propia existencia, pienso que con cada plato brindo a mis amigos un gran placer, y que finalmente, en la vida, uno siempre recibe aquello que da (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

La acotación indica que el Cazador descuelga con lentitud la escopeta del hombro, apunta unos momentos al cielo, luego baja la escopeta, se la vuelve a cargar al hombro y sale de escena. En el montaje hay un añadido: se perfila tras la cortina derecha una mujer vestida de campesina, con un cesto en la mano y un pañuelo en la cabeza, y el Cazador le pregunta si le quedan patos silvestres; ella responde: «No, pero si quiere le puedo cabrear una gallina» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Se da a entender así que la práctica habitual del Cazador es comprar los patos en una granja, en lugar de

cazarlos él mismo. Ello acaba de confirmar la idea de que el Cazador sustenta su autoconcepto en la mentira vital, inspirado en el viejo Ekdal, ex cazador de osos confinado a un desván donde le permiten, a modo de juego o desahogo, disparar a gallinas y conejos: «El gallo y las gallinas son aves posadas en las copas de los pinos. Y los conejos que saltan de un lado a otro por el piso son los osos feroces a los que ataca el anciano ágil que disfruta viviendo al aire libre» (Ibsen, 2000a: 200-201).

La escena quinta se titula «El sombrero» y tiene su germen en el acto quinto de *El pato salvaje* de Ibsen, cuando Hialmar llega a casa y anuncia que se va con su padre; quiere llevarse la pistola pero no la encuentra. Ni siquiera tiene sombrero; lo habrá perdido en sus correrías con los vecinos: «¡Ese par de malditos viciosos! Necesito un sombrero» (Ibsen, 2000a: 206). En esta escueta anécdota se inspira la situación urdida por Cunillé, Zarzoso y López en la escena quinta de *Patos salvajes*.

Ella, con el mismo vestido rojo de la escena tercera, y Él, con traje oscuro, se sitúan tras sendas cortinas, teñidas ahora de un tono morado, y dialogan. Son vecinos, inspirados en Gina, la mujer de Ekdal, y su vecino de abajo, un médico llamado Relling. Él le dice haber encontrado el sombrero de su marido en la escalera: lo tiene en la mano y se lo tiende a la mujer a mucha distancia. Ambos continúan estáticos, cada uno en su lugar tras la cortina. Él insiste en que Ekdal perdió el sombrero la noche anterior y Ella asegura que ese no es el sombrero de su marido —«¿Insinúa que no conozco el sombrero de mi marido?» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)— y que este no aceptaría que se lo regalara: «Mi marido últimamente no quiere regalos ni deberle nada a nadie» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). El hombre propone entonces regalárselo a su suegro y Ella dice que es todavía más orgulloso que su marido; después quiere regalárselo a ella, pero la mujer responde que no sabría qué hacer con un sombrero de hombre. El hombre, con el sombrero en la mano, invade el espacio de la mujer, situándose a su lado tras la cortina de la izquierda. Tanto la esquivada reticencia de la mujer como la porfiada insistencia del hombre parecen indicar que en realidad se está hablando de otra cosa. Por primera vez, ella coge el sombrero y lo mira. Su marido está con resaca y Ella achaca su caída en el vicio a la mala influencia del vecino que ahora le ofrece el sombrero y que resulta ser «un tarambana, un bribón y un borracho» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita):

ELLA.- No quiera ser condescendiente conmigo como lo es con mi marido y todos los demás.

ÉL.- Desde que nos conocemos nunca la he oído expresar una sola queja ni un solo deseo.

ELLA.- ¿Y qué?

ÉL.- No me dirá que no es extraño...

ELLA.- Yo no pretendo ser lo que no soy, ni inventar nada nuevo, ni aspirar a algún ideal imposible.

ÉL.- Eso es lo más atrayente de usted, que aparentemente no desea nada que ya no tenga.

ELLA.- Intento conservar lo que ya tengo.

ÉL.- ¿Y no quiere nada más?

ELLA.- ¿Tanto le extraña?

ÉL.- Es el primer caso con el que me encuentro.

ELLA.- Habla siempre como si todo el mundo fuera paciente suyo.

ÉL.- Menos usted.

ELLA.- Yo no estoy enferma (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Él le dice que todo el mundo está enfermo en una medida u otra, enfermo de desear aquello que no tiene; por eso los hombres se emborrachan y de vez en cuando pierden el sombrero. En cambio, a Ella le basta con ocuparse de su casa y atender a sus quehaceres diarios: «Ya he tenido bastantes sobresaltos en mi vida. No me hacen falta más» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Aunque no recuerda sus sueños, sabe que antes de dormirse piensa en su familia: «¿Le parece poco? Hay tantos problemas, tantos peligros. En un momento de descuido se puede perder todo» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). La mujer vive con el temor permanente de perder lo que ha conseguido con tanto esfuerzo, pero siempre halla el modo de conciliar el sueño:

ÉL.- ¿No necesita que le recete algo para dormir entonces?

ELLA.- No, gracias.

ÉL.- ¿Quiere saber en qué pienso yo antes de dormir? En que si me quedo calvo me compraré una peluca.

ELLA.- ¿Se está burlando otra vez de mí?

ÉL.- Le aseguro que no.

ELLA.- Disculpe pero tengo que ir a ver cómo está mi marido.

ÉL.- Avíseme si se encuentra peor, o ya pasaré yo dentro de un rato.

ELLA.- Mejor no venga.

ÉL.- Puedo darle algún remedio para la resaca de anoche si lo necesita.

ELLA.- Si mi marido le ve me temo que quiera acompañarle esta noche otra vez.

ÉL.- Esta noche no voy a salir.

ELLA.- De todos modos con este frío y sin sombrero mi marido no se atreverá a salir a la calle. ¿No le parece? (*Le devuelve el sombrero.*)

ÉL.- Sí, es mucho más aconsejable salir con sombrero y peluca por el mundo cuando hace frío. (*Se pone el sombrero.*) (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)

El hombre hace amago de irse. Ninguno de los dos se mueve y cae la oscuridad. Vemos aquí que el personaje de Ella, trasunto de la Gina de Ibsen, es el único que no se aferra a la mentira vital para continuar, sino que tiene una absoluta conciencia de los peligros que acechan en cualquier esquina, sin por ello entregarse al pánico o a la histeria. Su templanza y ecuanimidad despiertan la admiración de su vecino, el cínico Relling, que es consciente, a su vez, de hasta qué punto la mayoría de hombres necesitan de la mentira vital para poder mirarse al espejo y salir a la calle todos los días.

La escena sexta se titula «La fotografía». En *El pato salvaje* de Ibsen, Gina se ha convertido en una ayudante imprescindible en el retoque de fotos, y, con un sentido práctico que busca mantener la estabilidad familiar, anima a su marido a trabajar en un invento misterioso en que este invierte todos sus esfuerzos e ilusiones. En el acto tercero de *El pato salvaje*, Gina aguarda a una pareja de novios que se quieren retratar juntos, y está dispuesta a asumir ella el encargo, para que su marido descanse; también la pequeña Eduvigis se empeña en ayudar a su padre a retocar las fotos para que este pueda dedicarse a su quimérico proyecto, su ideal, que no es sino mentira vital y subterfugio. El desván, que alberga, además de palomas, gallinas y conejos, un reloj enorme que no anda —«Por lo tanto, el tiempo no transcurre en el reino del pato salvaje», apostilla Gregorio (Ibsen, 2000a: 161)—, es el lugar donde Hialmar trabaja en su proyecto fantasma y donde el abuelo les dispara a los conejos, a falta de presas y bosques de verdad. También la pequeña Eduvigis se refugia en ese espacio de la quimera para retocar fotos —ha aprendido el oficio— y grabar estampas como las que se ven en los libros ingleses. Incluso el pato salvaje duerme allí su sueño de domesticidad y asilo. La siguiente pregunta, que Gregorio Werle formula a Eduvigis, da la clave de la escena sexta —y también de la séptima— de *Patos salvajes*: «¿Y cuando te metes ahí y miras tus estampas, ¿no sientes el deseo de viajar y de ver con tus propios ojos el mundo real?» (Ibsen, 2000a: 162).



Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs. Museo del Louvre

En esta escena de Zarzoso, Cunillé y López, dos padres posan en un panel pintado que resulta ser una réplica del cuadro *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*, presunto retrato de Gabrielle d'Estrées con su hermana la duquesa de Villars en el baño, de autor anónimo y perteneciente a la Escuela de

Fointanebleau (c. 1594). El retrato, que se exhibe en el museo del Louvre, muestra un telón de seda roja abierto, como si fuera un teatrillo, que encuadra a dos mujeres jóvenes en una bañera, recubierta de una tela blanca y acaso llena de vino o de leche por sus virtudes rejuvenecedoras. La mujer de la izquierda, supuestamente Julienne d'Estrées, duquesa de Villars, pellizca el pezón de su hermana Gabrielle d'Estrées, quien sujeta entre sus dedos una sortija que podría ser el anillo de la coronación de Henri VI. Detrás de ellas, otro telón rojo disimula parcialmente el segundo plano, donde se halla una costurera o acaso una nodriza, junto a una mesa y una chimenea encendida.

Él y Ella están detrás del panel pintado, y sus cabezas asoman tras los personajes de Gabrielle d'Estrées y la duquesa de Villars. Sus rostros son visibles a través de dos aberturas practicadas en las dos cabezas del cuadro. La oscuridad envuelve toda la escena excepto el panel con las dos cabezas parlantes de los actores. Él y Ella, los padres de Eduvigis, hablan en tono susurrado para que la niña no los oiga: «Pero si ya tiene fotos nuestras a los pies del Corcovado de Río de Janeiro, frente al Tal Majal, en el Machu Pichu, en las cataratas de Iguazú y no sé en cuántos sitios más [...]. No hay lugar en el que no nos haya sacado una foto» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Ella, contemporizadora, explica que le hace mucha ilusión a la niña, que se lo pasa muy bien organizando las sesiones. Han pasado muchos años desde la pieza de Ibsen hasta hoy, y ahora hallamos al matrimonio Ekdal —su hija hace la foto desde la extraescena— hablando de *flashes* y cámaras de fotos digitales:

ÉL.- Ahora pareciendo todo más sencillo es en el fondo mucho más complicado que antes, que cuando éramos jóvenes.

ELLA.- Qué suerte que después de tantos años aún nos tengamos el uno al otro...

ÉL.- Sí, es una suerte.

ELLA.- Y a nuestra hija, no lo olvides.

ÉL.- No lo olvido. Cómo iba a olvidarlo. Lo que no recuerdo es de quién fue la idea de hacer esta foto (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

El hombre vuelve a preguntar por qué la niña mira tanto la cámara, si tiene un enfoque automático: «Con esta cámara nunca se la ve satisfecha, nunca está contenta [...]. Pero es que cada vez nos hace posar más tiempo y no se puede aguantar tanto tiempo así» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). La hija —según sabemos por el diálogo de los padres, que la miran desde detrás del cuadro— no deja de mirar la cámara, levantarla, regular el enfoque, medir la luz, comprobar si hay tarjeta: «Es que no nos

da un respiro y yo ya no puedo más» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Al padre le parece que últimamente han sido un poco blandos con su hija, que la están sobreprotegiendo demasiado. Añade que deberían irse los tres a cualquier parte, viajar de verdad, sin la cámara de fotos y lejos de todos esos cuadros trucados. La Madre disculpa a la niña: asegura que si tarda tanto en sacar la foto es porque quiere hacer un experimento con la luz.

Baja la intensidad de la luz y se preguntan qué ocurre. A la madre le parece natural que la niña quiera experimentar por su cuenta, y le pide a su marido que no se mueva: «Para no salir borrosos cuanto menos luz hay más quietos tenemos que estar [...]. Podríamos dejar de hablar [...]. Solo hasta que tire la foto» (Cunillé y



Zarzoso, 2011, inédita). Sigue bajando la intensidad de la luz. Se preguntan si su hija todavía está allí. Ambos recuerdan las fotos que se han hecho en paneles pintados — paisajes y retratos— como si fueran viajes que han realizado de verdad:

ELLA.- Hasta ahora siempre habíamos posado bajo un sol de justicia.

ÉL.- Yo más bien diría, bajo un sol de mentiras...

ELLA.- ¿Sabes qué recuerdo ahora?

ÉL.- ¿Qué?

ELLA.- Tu cara, tu cara de felicidad... en la boca del Stromboli... ¿Te acuerdas cuando estuvimos allí?

ÉL.- ¿Cómo no me voy a acordar?

ELLA.- También fuimos muy felices en el puente del Rialto en Venecia...

ÉL.- Nevando sobre el canal... sí, qué felicidad...

ELLA.- Y aquella foto subidos en la muela del Diablo...

ÉL.- ¿En la muela del Diablo?

ELLA.- En el desierto de Atacama...

ÉL.- Con aquel cielo tan de mentiras que parecía de verdad... ¿Fue idea tuya hacernos esa foto, no?

ELLA.- No, fue tuya...

ÉL.- La foto del desierto de Namibia sí que fue mía, pero la de Atacama se te ocurrió a ti.

ELLA.- No, fue de la niña, creo (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

El escenario queda a oscuras y solo se ven los rostros de los actores, iluminados en rojo; el cuadro ya no puede apreciarse. A Él y Ella, que ya no ven a su hija, les parece

vislumbrar una luz a lo lejos, muy lejos, a pesar de hallarse en un desván muy pequeño:

ÉL.- Pues yo la veo a lo lejos.

ELLA.- Creo que ahora la veo yo también...

ÉL.- La oscuridad total no existe.

ELLA.- Siempre hay una luz...

ÉL.- Por pequeña que sea, siempre hay una luz...

ELLA.- Sí...

ÉL.- Una luz...

(Salta el flash.)

ELLA.- Ahora sí que ya no veo nada.

ÉL.- Yo tampoco (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

La escena séptima de *Patos salvajes* se titula «La postal». La acotación reza que Ella lee el reverso de una postal cuyo anverso es la foto de un bosque. La ha escrito para sus padres la pequeña Eduvigis, que se ha fugado de casa. Ellos, muy juntos, leen la postal tras la cortina de la derecha. La luz es una claridad que se filtra de fuera sobre una penumbra de interior, polvorienta y gastada. El matrimonio está en su casa, como muestra también la presencia del panel pintado de la escena anterior. La escena séptima parece ser una consecuencia directa de la sexta: la niña habría dejado a sus padres posando en un cuadro y habría huido al bosque en compañía del pato salvaje. Ella lee en voz alta, emocionada casi hasta las lágrimas, la postal de su hija, una misiva larga que es imposible que quepa en el reverso de una postal y que supone por ello un desafío a la lógica espacial del objeto. El padre, también emocionado, tiene cogida a su esposa por los hombros, y lee la postal por encima del hombro de ella. Es la primera vez que su retoño está lejos de ellos, y asisten con orgullo y emoción a la narración por escrito de sus aventuras. La niña cuenta que la excursión va muy bien hasta ahora, y que el pato salvaje no se ha despegado de ella ni siquiera al cruzarse con una bandada de patos. En ese momento se encuentran ante un estanque de cisnes muy blancos, que la niña y el pato no se cansan de mirar día y noche: «Y ahora os voy a contar toda la verdad: desde hace unos días nuestro pato se ha creído que es el pequeño pato del cuento, aquel que todo el mundo decía que era tan feo hasta que se descubrió que no era un pato, que en realidad era un cisne» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Así que no le queda más remedio que tener paciencia con él hasta que se desengañe del todo y vuelva a aceptar que solo es un pato silvestre. Les pide que no se preocupen si tardan un poco en volver. El padre, cuando oye que su hija le ha quitado

la pistola y la lleva en el bolsillo, le arrebató la postal a la madre y sigue leyendo en voz alta.



Paco Zarzoso y Lola López en *Patos salvajes*.
Foto: Mafalda Bellido e Isaías Fanlo

La niña, ante el estanque de los cisnes, ha estado pensando en lo que será de mayor y ha decidido que le gustaría aprender a grabar estampas como las que se ven en los libros ingleses. Ello está tomado del acto tercero de *El pato salvaje* de Ibsen, cuando Gregorio Werle le pregunta a la niña si no

preferiría viajar de verdad. También aparece aquí la alusión al viejo reloj estropeado del desván:

ELLA.- [...] Mientras el pato nada con los cisnes en el estanque, yo leo o me entretengo jugando con un reloj enorme que he encontrado aquí y que no funciona. Muevo las manecillas yo misma y marco las horas. También he encontrado un secreter con muchos cajones y unas cajas llenas de pinturas. No os figuráis la de cosas increíbles que tira la gente en los bosques (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Lo que más le preocupa a la niña es el momento cuando los cisnes emprendan el vuelo y el pato se dé cuenta de que no puede volar; la niña ha pensado en ahogar a los cisnes en el estanque —pero no sabe nadar— o dispararles con la pistola —pero solo tiene una bala y los cisnes son tres—. Incluso ha pensado en dispararle al pato para evitarle la decepción y la pena. Pero —añade— sin el pato la que morirá de pena será ella. Tras las palabras de despedida de su hija, que firma con el nombre de Eduvigis, los padres se quedan inmóviles, consternados, mirando hacia delante.

Sin duda toda esta escena está inspirada en el trágico final de la pieza de Ibsen, en que Eduvigis quería matar al pato como sacrificio para hacerle saber cuánto quería a su padre, pero acabó suicidándose; Ekdal veía en ello una venganza del bosque. Aquí planea la sombra de una desgracia. Parece dudoso que la niña vaya a volver sin el pato, y los padres se comportan como si ya la hubieran perdido.

La octava y última escena lleva el mismo título que la obra: «Patos salvajes». Aquí se mezclan alusiones y personajes de *El pato salvaje* con otros de *Casa de muñecas* de Ibsen. El cuadro de Gabrielle d'Estrées y su hermana sigue en medio del escenario, iluminado en rojo, y en el proscenio se proyectan focos de cuatro colores: amarillo, azul, rojo y verde, como en la primera escena. El Director, oculto en la extraescena

contigua, le habla al público. La cortina de la derecha asume un color blanquecino, de resultas del foco que ilumina a la Actriz, que, vestida con un traje blanco, se aferra al cuadro y declama:

ACTRIZ.- Salgo a escena a ciegas como siempre con los harapos más humildes palpando los decorados corrompidos DE DRAMAS QUE NUNCA SE REPRESENTARON Mis manos palpan una casa de muñecas ocupada por una familia de víboras dios mío Qué vergüenza da ingresar en escena con un cuchillo de plástico clavado en la espalda Si al menos tuviera bajo mis pies un DIMINUTO charco de sangre UNA DIMINUTA GOTA DE VENENO Digo lo primero que se me ocurre con el peligro de decir la verdad: Y se empeña tu padre en retorcer el pescuezo a ese pato al que tanto quieres pero nadie lo escucha (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Se pasea ante el cuadro-decorado y larga su monólogo con poca convicción y cierta desgana. El Director aparece en escena con un megáfono, en el lado izquierdo del escenario, y dicta unas acotaciones frenéticas, sin signos de puntuación, que encadenan situaciones, escenarios y obras. Mezcla personajes y dramaturgos. Papa Noel y el rey Lear. Un laberinto financiero custodiado por vicetiples esclavas, una sonata doliente y la niña Eduvigis.

El director marca la acotación en que la actriz debe dirigirse a la habitación de la niña Eduvigis. La Actriz, asumiendo el rol de Eduvigis, saca de detrás de la cortina una reproducción de un pato salvaje como las que usan los cazadores y, desoyendo la frase que le dicta el Director —como si fuese el apuntador— desde el agujero del cuadro para fotografías, pide que no le hagan daño a su pato salvaje. El Director hace sonar una música que conecta a través del megáfono y ella grita que es un personaje a punto de nacer; las cortinas y el vestido de ella se han tornado, por efecto de las luces, rojos como la sangre. Cuando la Actriz dice su texto el blanco vuelve a posarse sobre ella. No sabe si ha olvidado su papel o si nunca lo supo. El Director la exhorta a llorar y la Actriz llora de un modo impostado y con timbre agudo. Después el Director señala que Nora debe salir dando un portazo. La Actriz hace el gesto de estrangular el pato, mientras el director sigue dando indicaciones: Nora debe salir de escena sucesivamente vestida de hombre, disfrazada de sí misma, desnuda, y finalmente debe estrangular un Pato Donald ante la mirada del marido. Todo se confunde: *Casa de muñecas* y *El pato salvaje*, el Pato Donald y el Pato WC: «ya no sé cómo airear la fetidez de las continuas mentiras en las que estoy inmersa. En mi contrato tengo asignado el papel protagonista de *El pato salvaje*, pero solo me contratan para hacer de

Pato WC» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Con la máscara de pato de la primera escena, la Actriz no cesa de repetir que solo la contratan para hacer de Pato WC —marca de un producto de limpieza para inodoros—. Se tematiza, al fin, el tema de la mentira vital y se relaciona con la actividad teatral, que debe hacer brotar la verdad de la ficción: «Estoy emparentado con la mentira, a pesar de haber unido mis venas a la verdad [...]. Lloro, río, gimo en los refugios antiaéreos de la emoción fumigando el ansia con nefasta poesía» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

El Director contrapuntea cada una de las repeticiones de la Actriz —«solo me contratan para hacer de Pato WC» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)— con los siguientes sintagmas: «El actor, de largo cuello azul, de largo cuello azul de cisne, de largo cuello azul de cisne de plástico, ha olvidado para siempre su papel [...]. Por eso busca a su apuntador entre los estercoleros de la razón y las *boutiques* del instinto, en otros claros del bosque, más allá de los confines de sí mismo» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). La Actriz, llorosa, abandona la escena y queda solo el Director. La oscuridad del escenario se ve únicamente interrumpida por los dos chorros de luz roja sobre las cortinas que ya conocíamos de escenas anteriores. Ya sin megáfono, y en un tono entre derrotado y salvajemente lírico, el Director fabula sobre el apuntador que se halla en un bar de mala muerte:

DIRECTOR.- Cazador de tragedias, viejo, cantante de gloriosas jotas furtivas en ese bar de mala muerte, donde el café limita con la noche, y el vino con la sangre, en ese cementerio donde emigran las criaturas de la luz y del cieno, la esperanza y el fratricidio. Allí el apuntador, renacido, virgen, con su dentadura de oro, más tanguero que nunca, en la miopía bohemia del ron de estraperlo, allí, el APUNTADOR, traspunte todos los suicidios, encadenado a su concha esmaltada de todos los secretos humanos, aquel viejo sin cabeza y con corazón de inconsciente martir: coñac y mugre, paloma y saña (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita).

Este apuntador renacido, más tanguero que nunca, encadenado a su concha esmaltada de todos los secretos humanos, lo más alejado posible de la mentira, y ya sin máscara, dice —por boca ahora de la Actriz, iluminada tras la cortina de la izquierda, con la máscara de pato puesta—: «Por eso te pido por favor que me esperes en el cielo» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Fin de la obra.



Lola López en *Patos salvajes*. Foto: Mafalda Bellido e Isaías Fanlo

En *Patos salvajes*, Cunillé, Zarzoso y López asumen e incorporan tres de los rasgos más definitorios del teatro ibseniano y que, en concreto, resultan claves en *Casa de muñecas* y *El pato salvaje*: la presencia de la mentira vital, que hay que encubrir o desenmascarar, la creación de atmósferas muy particulares y enrarecidas, y la eliminación de lo accesorio o superfluo. Esto último le cuadra muy bien a la Hongaresa de Teatre, caracterizada por el despojamiento escénico y la esencialidad de los textos. En cuanto a la atmósfera, el mundo recreado por los *húngaros* es extraño y a ratos

absurdo, y, por mediación de Ibsen, catastrófico o por lo menos ominoso. Se hace patente la distancia o la ruptura entre la vida interior y la exterior, así como el desajuste entre la realidad y los cuentos que nos contamos para seguir viviendo.

Sin duda el eje temático que atraviesa las distintas escenas es la dialéctica entre la verdad y la famosa mentira vital ibseniana: «La mentira vital da energía para vivir» (Ibsen, 2000a: 200); «Quítele a un hombre vulgar la mentira de la que vive y le quitará la poca felicidad que lo sostiene» (Ibsen, 2000a: 201). Si en *Casa de muñecas* el temple de la heroína, Nora, hace necesario destruir la mentira vital, a fin de que el personaje pueda afirmarse autónomamente y vivir en la realidad sin filtros ni subterfugios, y si, en cambio, en *El pato salvaje* parecería imponerse, como conducta deseable, la conservación de la mentira vital como señuelo para la supervivencia e integridad del núcleo familiar —«La vida podría ser bastante agradable si nos dejaran en paz esos personajes insoportables que van de puerta en puerta reclamando el cumplimiento de las exigencias del ideal...!» (Ibsen, 2000a: 213-214)—, las situaciones de *Patos Salvajes*, de Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso y Lola López, ofrecen toda la gama temática que va del autoengaño a la asunción de la verdad, pasando por las mentiras piadosas.

La Mujer de la escena primera, en la fiesta, se monta la ficción de ser libre para hablar con desconocidos cuando lo cierto es que está vigilada día y noche por un guardaespaldas; el Viajero, en la escena segunda, es incapaz de tomar las riendas de su vida y culpabiliza al engranaje consumista de no hacer realidad sus sueños en el

ecuador de su vida —como diría Gregorio Werle, lo ahogan «las miasmas de una charca pantanosa» (Ibsen, 2000a: 172)—; en la escena tercera, una familia —los Ekdal— tapa con música y canciones la mentira en la viven inmersos y el miedo que los ahoga, y en la cuarta, un Cazador experto en recetas culinarias a base de pato carece de valor para disparar a los patos silvestres. En la escena quinta el personaje de Ella, inspirado en la Gina ibseniana, encarna la honestidad y la entereza, y simultanea la incapacidad de engañarse a sí misma con la voluntad de alentar la mentira vital y los sueños utópicos de su marido, en pos de la felicidad.

Las escenas sexta y séptima tratan muy especialmente el tema de la educación de los hijos, y los peligros que entraña una excesiva sobreprotección, así como la manipulación de los relatos de vida. El matrimonio de *Patos salvajes*, una versión contemporánea de los Ekdal ibsenianos, no ha sabido poner límites a su hija y esta toma todas las decisiones, manejándolos a su antojo hasta el punto de abandonarlos mientras posan en un panel pintado. En la escena titulada «La postal», la niña, erigida en madre del pato, se da cuenta de hasta qué punto lo ha sobreprotegido y mimado y le ha falseado la realidad: el pato salvaje cree que es un cisne y no quiere irse del estanque. Hay aquí una denuncia implícita al modo como se engaña a los niños acerca de sus capacidades, sobreprotegiéndolos y haciéndoles creer que son especiales —ello aparecía también en *La cantant calba al Mc Donald's* (2006), de Lluïsa Cunillé—. Primero se les engaña, haciéndoles creer que son cisnes, y después tienen que desengañarse solos.

La última escena, que da título a la obra, es un canto de amor al teatro, esa mentira que aspira a ser verdad y en la que actores y directores se dejan la vida. El Director se remonta a los orígenes del teatro, cuando este era entendido como una comunión colectiva y un acto político: «Necesito ver esta escena desde la primera fila. Por eso desciendo por el anfiteatro que podría ser griego apartando ramas de cipreses y pisando célebres esqueletos de vivos disolutos. Después de caminar un día y una noche llego por fin exhausto a la primera fila» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Después vuelve al desangelado momento actual, en que los actores tienen que irse a llorar al baño de las «sacristías del teatro», porque su sangre «no es de un grupo sanguíneo apto para todos los públicos» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita), y porque en lugar de *El pato salvaje* de Ibsen les ofrecen interpretar el Pato WC —esto es, eslóganes publicitarios y obras comerciales—. Hay que tener en cuenta, además, el déficit de espectadores y de interés por las artes escénicas: «El público ha abandonado

el teatro y ha huido en tropel a la sección hogar-jardín de Carrefour» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita). Algo parecido le ocurrió al comediógrafo Terencio cuando en el 166 a.C., en el estreno de su *Hecyra*, el público abandonó el teatro para ir a ver un espectáculo de funámbulos; se trató de representar la obra de nuevo en el año 160 a.C., pero hubo una nueva deserción del público, que esta vez se marchó a ver una lucha de gladiadores. Los profesionales del teatro contemporáneo se enfrentan a la hidra del consumismo y deben competir, como pasaba ya en tiempos de Terencio pero multiplicado por mil, con otras alternativas de ocio y cultura. Los actores, los directores y los autores son patos silvestres, de aquellos que se hunden en un pantano y luego se agarran a las algas del fondo para emerger, al fin, no como cisnes sino como ánades todavía más salvajes, o como aves fénix. Si el pato salvaje es metáfora de la mentira vital que tanto marca a los personajes de Ibsen —a Nora en *Casa de muñecas*, y a los Ekdal en *El pato salvaje*—, también puede representar el ideal artístico, tensado en la búsqueda incesante de la verdad escénica y, por extensión, vital.

6.3.6. A modo de cierre

Decía Miguel Mihura (2004: 1372) que el humorista tenía que jugar con el llanto, la risa y la sonrisa a la vez, «como esos malabaristas que juegan con unos guantes, un sombrero de copa y un bastón. Jugar solo con una cosa es más fácil». Cuando Cunillé y Zarzoso hacen comedia son como estos malabaristas del humor y la tristeza al mismo tiempo, y también magos capaces de sacarse palomas de la chistera. No en vano señala María José Ragué-Arias (2011: 10) que cuando Lluïsa Cunillé escribe para la Hongaresa de Teatre lo hace «En un tono a veces de prestidigitación, de juego, de magia».

En el homenaje a la compañía Hongaresa de Teatre que tuvo lugar en La Seca Espai Brossa el 27 de enero de 2015, con motivo de sus veinte años de trayectoria, todos los oradores —Toni Casares, Rodolf Sirera, Lina Lambert, Marc Artigau, Marc Rosich y Albert Lladó— coincidieron en la generosidad estética de ambos autores, y en la curiosa capacidad de ceder su marca de autoría individual en beneficio de una poética conjunta. Los personajes misteriosos y contenidos de Cunillé se combinan con las neogreguerías chispeantes de Zarzoso, y de la combinación de ambas tendencias surge un sello nuevo.

En efecto, hemos podido comprobar que las piezas escritas por el tándem creativo Cunillé-Zarzoso concurren a un estilo nuevo, síntesis de sus dos personalidades y cosmovisiones. Ambos autores apuestan por la experimentación formal y son osados en las mezclas genéricas. Así pues, tan pronto elaboran comedias sobre la tristeza con personajes mutantes y pérdida de identidad —*Viajeras* (2001) y *Húngaros* (2002)—, como pasan por la batidora diversas épocas y las amalgaman en un concentrado espacio-temporal con visos de *western* contemporáneo —*Salón Primavera* (2007)—, cocinan un neosainete valenciano —*El alma se serena* (2009)— o deconstruyen a Ibsen —*Patos salvajes* (2011). En la reciente *Serenata para un país sin serenos* —cuyo análisis no incluimos aquí por tratarse de una obra estrenada en enero de 2015 y exceder, por tanto, el marco cronológico establecido para nuestra tesis— Cunillé y Zarzoso urden un diálogo músico-verbal con dejes bernhardianos. Del genio y del ingenio de ambos creadores, de su imperativo de reinventar el teatro y reinventarse cada vez, salen obras muy distintas e innovadoras, cada una de las cuales, por la multivocidad de sentidos que propone, supone un estimulante desafío al espectador.

6.4. PIEZAS BREVES ESTRENADAS EN OBRAS COLECTIVAS

Javier Huerta Calvo (2003: 3) ve en las formas breves de la literatura «la fascinación que el artista de la palabra ha sentido siempre por reducir esta a la mínima expresión para, descargada de hojarasca, brindarla con toda su potencia insinuadora y sugestiva a oyentes y lectores». José Luis Alonso de Santos (2011: 28) considera que la característica principal del teatro breve es la síntesis dramática, y hace notar asimismo que cuenta con «algo de boceto, de apunte rápido de una situación [...] algo de contacto inmediato y directo, donde la brevedad se hace estilo escénico». Por su parte, Eduardo Quiles (2011: 122) apunta que la obra breve parece invitar al riesgo y a la experimentación, porque tiene un punto de partida de evidente libertad, y añade: «Esa necesidad biológica de plasmar una acción en el teatro de bolsillo del inconsciente debe de ser tan vieja como el tiempo», puesto que se da a lo largo de toda la historia del teatro.

Lluïsa Cunillé escribió, en la época en que asistió a los seminarios de José Sanchis Sinisterra en la Sala Beckett, entre los años 1990 y 1993, «unos cuarenta ejercicios de escritura dramática, algunos de ellos con la extensión de verdaderas piezas breves» (Sanchis Sinisterra, 2002: 141). Después siguió cultivando el teatro breve y estrenó algunas piezas con Paco Zarzoso, como *Intempèrie* (1996) y la que aquí nos ocupa, *Vianant*, bajo la dirección de Xavier Albertí (*Vianants*, 2004). También ha escrito por encargo piezas breves para formar parte de espectáculos de autoría múltiple, como fue su pieza *Dictadura 1*, para el espectáculo de revisión histórica *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010), y *Geografia*, dentro del marco del proyecto y del espectáculo *Fronteres* (2014), impulsado por el TNC.

6.4.1. *El vianant*, incluida en *Vianants* (2004): actualización del *dealer koltesiano*⁹²

El vianant es un monólogo de Lluïsa Cunillé escrito en 1995 pero que no fue llevado a escena hasta el febrero de 2004, en la Sala Beckett, dentro del espectáculo *Vianants*, que partía de este texto de Cunillé y de otro de Paco Zarzoso. Lo dirigió Xavier Albertí, que obtuvo por este trabajo el Premi Butaca al Millor Director.

⁹² Para el análisis de esta pieza nos basamos en nuestro artículo «El teatro breve de Lluïsa Cunillé» (Prieto Nadal, 2013b: 57-59; en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/prieto-nadal\(39-71\)_n7.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/prieto-nadal(39-71)_n7.pdf)).

Al clasificar el teatro breve a tenor de su forma discursiva, señala Francisco Gutiérrez Carbajo (2011: 169) que «Atendiendo a la dimensión comunicativa del discurso, el monólogo implica siempre un enunciatario, que puede ser un desdoblamiento del propio enunciadador, o bien puede estar representado por un receptor implícito o por el público». El monólogo *El vianant* correspondería a la modalidad que se ha dado en llamar monólogo travestido (Fobbio, 2009), capaz de poner en situación de comunicación al personaje con el público a través de su imposible interacción con otro personaje, real o virtual, pero en cualquier caso invisible e inaudible. Muestra un gran parecido con otro monólogo de Cunillé, *Intempèrie*, asimismo complementario de otro de Zarzoso y estrenado en 1996 en la Sala Moma de Valencia por la compañía Hongaresa de Teatre⁹³. Tanto en *Intempèrie* como en *El vianant* detectamos una pulsión rapsódica⁹⁴ de signo posmoderno, así como una detención de la acción y una suspensión temporal.

Del texto *El vianant*, inédito, se conserva una versión manuscrita en el Institut del Teatre de Barcelona. Se trata de una pieza decididamente koltésiana, que según Albertí (citado por Monedero, 2004a: 42) recoge la idea del *deal* que se desprende de *La soledad de los campos de algodón* (*Dans la solitude des champs de coton*, 1987): «Si usted anda por la calle a esta hora y por este lugar, es porque desea algo que no tiene y yo se lo puedo proporcionar [...] me le acerco con las manos abiertas [...] con la humildad del que ofrece, frente al que compra» (Koltès, 2008: 143). El hombre que monologa es un chapero que vende sus encantos junto a un vertedero de basura, dice tener cien años y juega a contar coches. Fantasea sobre el conductor del coche que acaba de pasar sin detenerse, lo imagina poniendo la radio y limpiando el cristal delantero de mosquitos aplastados; se lo imagina estrellándose, como una especie de castigo por no haberse detenido:

Se li esclafarà tot seguit el vidre... Ja se li esclafa... ja està... Ho has sentit...? No, és clar... no has sentit res... Ningú no s'ha estimbat... Aviat arribarà a casa seva sense que li passi res. I saps? Hi ha vegades que no em fa res que se salvin... que fins i tot faig el que puc perquè no s'estimbin... I no et pensis que ho faig per llàstima, no... has vist mai un gat jugar amb una rata...? Com fa veure que la deixa escapar una vegada i una altra fins que ella mateixa de tan cansada es lliura al seu destí...? Doncs és això el que jo faig amb tothom que

⁹³ Para el análisis de *Intempèrie*, véase nuestro artículo «El teatro breve de Lluïsa Cunillé» (Prieto Nadal, 2013b: 55-57).

⁹⁴ Para la noción de *rapsodia*, véase Sarrazac (2009: 156-159).

s'atura... Jugar... jugar fins que algú se'm lliura o s'estimba (Cunillé, 2004, inédita)⁹⁵.

El personaje habla sobre un fondo urbano degradado —su mundo queda circunscrito entre el vertedero y la gasolinera de la que habla a menudo—, con algún ruido de coche que pasa muy de vez en cuando. En la puesta en escena de Albertí, se pone mucho énfasis en la cadencia y musicalidad de la palabra, y por ello la dicción de Jordi Collet, actor que encarna al chaperero, asume ritmos cercanos al *hip-hop* londinense.

El chaperero juega a ser Dios —como el interlocutor invisible del hombre que monologaba en *Intempèrie*—. El mundo es hostil y no se puede uno descuidar ni un momento, pues hasta los perros esperan su turno para morder: «Perquè no n'hi ha prou amb donar-los de menjar [...]. És clar que primer els has de demostrar qui ets tu, d'entre mil han de saber qui ets tu» (Cunillé, 2004, inédita). Se trata de atacar primero, como *En la soledad de los campos de algodón*.

El personaje se dirige a un interlocutor que el espectador no ve, un chico que hace tres días que ronda por allí. Desconfía de él y al mismo tiempo siente el instinto de protegerle. Especula sobre lo que el otro ha venido a buscar allí, sobre si lo está tanteando o más bien está buscando su propia perdición —recuerda a uno que llegó hasta allí para arrojarse al vertedero, y a otro que se tiró de un puente porque decía que no tenía ángel—; le advierte que puede estar buscándose problemas: «Els fa por que vinguin a remenar... a emprenyar... I total... per res [...]. Tu el que vols és fotre'ns a tots a la teva pel·lícula... i aquí cadascú ja té la seva» (Cunillé, 2004, inédita).

Se dirige al otro sin saber si es un chaperero como él o un cliente con pinta de chaperero, qué busca allí ni por qué lleva una hora lanzando piedras al vertedero. Le sugiere que vaya a la gasolinera porque allí le resultará más fácil que alguien se detenga y lo haga subir al coche: «I mira, una vegada a dintre del cotxe, no paris de parlar ni un moment... del que sigui... t'ho dic de debò... Després que tanquis la porta comences a parlar i no t'atures fins que no baixis del cotxe [...]. Com si t'estiguessin filmant» (Cunillé, 2004, inédita). Así pues, le aconseja hablar sin parar, de cualquier cosa, como hace él mismo en ese preciso momento: hablar de la imposibilidad de hablar, de las canciones que ponen en la radio, de los cien años que tiene. Se exaspera ante el silencio del interlocutor, y ante su propia incapacidad para interpretar lo que el

⁹⁵ Como hemos señalado, *El vianant* es un monólogo inédito. Todas las citas de la obra están extraídas del manuscrito que se puede consultar en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona.

otro quiere, lo que le pasa: «Des de fa tres dies et tinc agafat esperant el señal... esperant que em diguis que t'escanyi... o que foti foc a l'abocador o el que sigui... Jo tot sol no puc, em sents...? M'has d'ajudar... m'has de dir alguna cosa que tingui cap i peus» (Cunillé, 2004, inédita).

Deja entrever, por un momento, que ha vislumbrado su presencia como una especie de señal: «Saps, al començament em pensava si no series algú així... l'àngel d'algú... d'un desgraciat que hauria perdut el cap [...]. Sí, he de reconèixer que he estat a punt de tancar els ulls i allargar el coll ben bé com si fos a l'escorxadador [...]. Però ara ja està... Estic refet del tot... Un mal dia i prou» (Cunillé, 2004, inédita). Ha estado a punto de ceder, de dejarse llevar ante sus encantos, de confiar, pero todavía tiene cerebro —apostilla— y además nunca se detiene; continuamente deambula, como un *flâneur* del extrarradio, del vertedero a la gasolinera y de la gasolinera al vertedero: «I el dia que n'estigui fart me n'aniré a una altra banda... Així que hi hagi el senyal... el senyal de debò... calaré foc a la gasolinera i a l'abocador» (Cunillé, 2004, inédita). Nadie conoce a nadie pero él ha decidido que el otro se llama Ángel, y parece haberlo adoptado como ángel de la guarda aunque sabe que está a punto de perderlo.

La huida del otro, que él mismo alienta, la siente como un rechazo o una deserción: «En el fons li feia por volar... mirar les coses des de tan amunt... Perquè jo podria volar amb tots dos, segur [...]. D'acord, ell per la seva banda i jo per la meva... i la lluna que no li dóna la punyetera gana de sortir» (Cunillé, 2004, inédita). Proyecta su deseo del chico en el potencial cliente que lo recogerá y al que se dirige ahora:

De fet jo t'he aturat per un amic meu... Aquesta nit vol fotre el camp molt lluny d'aquí [...]. Estic segur que jo podria volar amb ell a sobre meu... tots dos... Però ha volgut córrer [...]. El trobaràs de camí a la gasolinera [...]. T'atures i li dius que estàs una mica deprimet [...] que només necessites que t'animin una mica... No, millor li dius d'entrada que el teu agafa els tres-cents [...]. Poses la ràdio ben alta perquè la senti... t'atures... i segur que hi pujarà... perquè a més li fan por els gossos a la nit... li fa por que i saltin a l'esquena i li mosseguin el coll [...]. Va... corre... vés-hi... segur que el trobaràs...! Vinga... corre...! Vés-te'n d'una vegada...! (*Se sent un cotxe que ve de lluny i passa de llarg molt de pressa. Silenci.*) Que no s'aturi... que passi de llarg... que no s'aturi... (Cunillé, 2004, inédita).

En el fondo, no quiere tener que subirse a ningún coche ni hablar con el conductor. Quiere quedarse sumido en su mundo de vertederos y gasolineras, quiere acaso poder mantener intacta la posibilidad de volver a ver al otro chico, de morderle el cuello, de

volar con él. Se trata de un monólogo muy desesperanzado que explora el flujo de la conciencia, la confusión mental y la mezcla explosiva de odio e inconfesa esperanza que anida en la mente de un *outsider* en el desamparo y la soledad más radicales. El discurso monologal evoca los anhelos y obsesiones del emisor pero también devuelve el reflejo especular del receptor implícito. Hemos señalado ya la influencia de Koltès en esta obra y, dentro de la producción de Cunillé, hemos comentado su parecido con el monólogo *Intempèrie*; cabría asimismo ponerla en relación con *La nit* (2006), pieza publicada en 2008 pero jamás estrenada y de la que nos ocuparemos más adelante.

En el monólogo *El vianant*, los recursos constructivos, muy eficaces, nos ofrecen una visión sesgada, incompleta y apenas sugerida o vislumbrada de la peripecia vital del personaje. El personaje evita el centro y se mueve dando rodeos. Exhibe ferocidad pero sobre todo revela indefensión. Anhela pertenecer a algo o a alguien; ansía, casi sin atreverse a admitirlo, cobijo humano, una compañía provisoria.

6.4.2. *Dictadura 1*, incluida en *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010): sainete costumbrista sobre la Barcelona de 1962



Dictadura-Transició-Democràcia, estrenada el 8 de abril de 2010 en el Teatre Lliure de Barcelona (Sala Fabià Puigserver), es una obra con seis autores-directores (Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Marcel Borràs) que se inscribe en la tendencia del teatro político, hasta hoy poco proclive a dramatizar la historia reciente del país y, en concreto, la etapa que se abría al morir Franco. Estos seis creadores se enfrentaron al reto de escribir una pieza breve ambientada en el año de su nacimiento: así, Lluïsa

Cunillé y Xavier Albertí crearon un cuadro costumbrista situado en 1962; Roger Bernat recreó un concierto del cantautor Raimon de 1968; Jordi Casanovas se ocupó del principio de la transición, centrándose en el mundo televisivo, y Nao Albet y Marcel Borràs construyeron un relato ambientado en el Euskadi de 1992.

Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí —como dramaturga y director respectivamente— sirven la primera parte, *Dictadura 1*, un sainete costumbrista ambientado en el año 1962 en el salón de un piso del Eixample barcelonés, habilitado como pensión, donde

interaccionan personajes de lo más variopinto y se evocan hitos de la época, como la supuesta apertura de España en el tramo final del franquismo, el turismo de la Costa Brava, el cine de la época o la presencia en Barcelona de la Sexta Flota.

En la segunda parte, *Dictadura 2*, Roger Bernat, dentro de la tradición del teatro documento, recrea el concierto que Raimon dio el 18 de mayo de 1968 en la Facultad de Económicas de la Universidad Complutense de Madrid. Para ello desaloja al público de la platea y lo hace sentarse sobre césped artificial. La actriz Agnès Mateus indica al público dónde puede sentarse y describe el ambiente. Mientras se reproduce el audio del concierto real, grabado, con las canciones de Raimon, el griterío del público y las consignas voceadas por los estudiantes, Agnès Mateus desgrana, en primera persona y en presente, un relato del concierto como experiencia. Este rescate documental es completado con proyecciones de textos que resumen los principales hechos políticos del momento, y con pancartas y octavillas que, diseminadas por el dispositivo escenográfico, evocan el clima de la resistencia antifranquista.

En la tercera parte del espectáculo, *Transició*, Jordi Casanovas aborda la etapa de la transición española de la dictadura a la democracia, y para ello sitúa la acción en un plató de televisión de TVE en Miramar, en que la directora, trasunto de Montserrat Roig, sufre la censura por querer entrevistar a un escritor catalán vuelto del exilio, José María Castellet. Mientras esperan a que el invitado llegue —no llegará— Los Pecos ensayan, y el presentador —caracterizado como el mítico José María Íñigo— y los técnicos hacen pruebas, en una recreación escénica de lo que pudo ser una primera emisión para toda España.

Las mejores críticas se las llevó la cuarta pieza del espectáculo, *Democràcia*. Nao Albet y Marcel Borràs urdieron una historia ambientada en el País Vasco en tiempos del gobierno de Felipe González. El espacio representa una taberna de Pasaia, donde tiene lugar un encuentro entre dos jóvenes homosexuales, uno gallego y otro vasco, con una compleja relación



Montaje con cuatro momentos del espectáculo *Dictadura-Transició-Democràcia*. Fotos: Ros Ribas

personal e inquietudes políticas que van del escepticismo al compromiso y dibujan un cuadro de Euskadi en tiempos de ETA y los GAL, poniendo sobre la mesa la cuestión

del terrorismo y del Estado como cómplice de la tortura y la vulneración de los derechos humanos. De una conversación íntima se pasa, con la irrupción de las fuerzas policiales, casi al registro de una película de acción, que acaba con los dos muchachos cosidos a tiros. Planea asimismo la sombra del sida que tantos estragos causó en los años noventa. Podría calificarse esta propuesta de thriller político, en que se aúna teatro político y poesía escénica, con trazos coreográficos al final de la obra.



Los autores del espectáculo *Dictadura-Transició-Democràcia*: Jordi Casanovas, Roger Bernat, Nao Albet, Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé y Marcel Borràs

Así pues, estas cuatro piezas, a cargo de autores de distintas generaciones, recorren cuarenta años de la historia de España. Cada uno de los episodios pretende plasmar en veinte minutos una síntesis política del año en que nacieron, desde 1962 hasta 1989. Los intérpretes fueron Lina Lambert,

Clara Cols, Jordi Figueras, Nao Albet, Marcel Borràs, Agnès Mateu, Biel Duran y Juan Navarro; la escenografía corrió a cargo de Montse Amenós, y se ocupó del vestuario María Araujo. El resultado es un juego escénico, con yuxtaposición de planos espacio-temporales, que compone un retrato sociopolítico multiperspectivista.

Pero vamos a centrarnos en la primera entrega del retrato histórico, *Dictadura 1*, la pieza escrita por Lluïsa Cunillé y dirigida por Xavier Albertí. El espacio es una pensión del Eixample donde interaccionan el ama —la *Mestressa*— y varios realquilados y vecinos pintorescos; y es que, además de los inquilinos, se hallan allí varias personas del barrio que se han reunido para ver la televisión, en una época en que la mayoría de familias no podía costearse un televisor.

La señora Rubio, la *Mestressa* o patrona —interpretada por Lina Lambert—, cobra dos pesetas por ver la televisión y la mima más que a su propio hijo. El hijo de esta —interpretado por Nao Albet—, aprende guitarra para ligar y ganar dinero en Lloret. Hay también una prostituta embarazada y con experiencia en la Sexta Flota —Clara Cols—; un cura comunista —Juan Navarro—; un estudiante —Marcel Borràs—; un joven procedente de la ciudad de Rubí —Biel Duran—, y Llibert —Jordi Figueras—, un recién liberado de diez años de trabajos forzados en el canal del Bajo Guadalquivir.

El espacio representado evoca un piso del Eixample, con suelo hidráulico y escaso mobiliario de los años sesenta. Atrás, proyectada, se perfila la enorme silueta del toro de Osborne, que tanto ha marcado durante años el paisaje viario español, recortada sobre un cielo crepuscular, de tonos azules y liláceos. La acotación inicial dice así: «A la sala d'una casa tothom mira el Festival de Benidorm de l'any 1962. Al moment que Raphael canta la seva cançó se'n va la llum de cop. A les fosques se senten protestes generals. No és el primer dia que hi ha una apagada de llum» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). En efecto, se oye la canción de Raphael *Llevan* —«Las fuentes con su murmullo siempre te hablarán de mí / La brisa lleva un suspiro, un suspiro para ti / Llevan las aguas, llevan los vientos / Besos de rosas y pensamientos / Llevan caricias, llevan pasiones»—, que obtuvo el primer premio de la canción del IV Festival Español de la Canción de Benidorm (1962). En un sofá, frente al televisor, que está situado por encima de ellos y hace que todos los personajes alcen la mirada para ver el programa, están sentados Uno de Rubí, la Embarazada y el Hijo. A la izquierda del sofá están sentados en sillas Llibert y el Ex cura. En el extremo derecho de la escena, en torno a una mesa están sentadas la *Mestressa* y la Secretaria. Junto a ellas, apoyado en otra mesa, está el Estudiante, con un transistor en la mano. Del techo pende una lámpara con brazos, y detrás de Llibert y el Ex cura se ve una jaula dorada vacía.



Escena de la primera parte de *Dictadura-Transició-Democràcia*. Foto: Ros Ribas

Los personajes, que alternan en sus interacciones el catalán y el castellano, se comportan gestualmente de acuerdo con los hiperbolizados rasgos de su personalidad. El movimiento escénico está muy pautado por la dirección. Así, la Secretaria coja se revuelve en la silla, algo histriónica en su nervio e inquietud, y la Embarazada coquetea con sus compañeros de sofá. En un momento dado de la interpretación de Raphael, que todos miran en el programa de televisión, los personajes, como si hubieran pactado una coreografía, se pasan una mano alrededor de la cabeza, en un gesto amanerado que imita al cantante. Justo en ese momento se va la luz, entre gritos y protestas, y la patrona, enérgica y pragmática, enciende unas velas y tranquiliza a los presentes; Uno de Rubí dice que eso pasa desde que han iluminado las murallas de

Ávila; el Estudiante, con el transistor pegado a la oreja, advierte que en la calle tampoco hay luz; el Hijo se queja de no poder ver ningún programa entero, y la Embarazada se quiere volver a su casa: «Vostè torni'm els meus diners que abans d'ahir ja em vaig quedar sense diners ni la *Bonanza*» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). Queda clara, pues, la situación dramática: un grupo muy heterogéneo de personas se ha reunido en un piso para ver la televisión, en una época en que muy poca gente disponía de este aparato en su casa.

La señora Rubio se niega a que la embarazada se vaya en su estado y a oscuras — «¡Solo nos faltaría eso ahora, un aborto consentido en la escalera! Mejor se queda aquí hasta que vuelva la luz» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.)— y, ayudada por el Hijo, que se conduce con porte estiloso y gestos de torero, se apresura a encender velas por toda la sala. La Embarazada se incorpora con dificultad para exigirle a la dueña que le devuelva las dos pesetas que le ha pagado por ver el festival en la tele; el Ex cura se ofrece a llevarla a casa, y ella se le monta a horcajadas sobre las caderas. Poco a poco, vuelve la iluminación del principio, aunque más tenue porque simula el efecto de la luz de velas. El de Rubí, figurín ridículo con pajarita al cuello y flor en el ojal, se pavonea con arrogancia trasnochada y con mucho aspaviento se saca una rata del bolsillo, se la refriega por las narices a la patrona y la arroja por delante del proscenio —la acotación del texto explicita que la lanza por la ventana—; la Secretaria le recrimina que ya está borracho otra vez y él, que asegura no haber probado ni gota de vino, se abrocha la chaqueta con porte chulesco.

Le piden al Estudiante que suba el volumen de la radio para que todos puedan escucharla: se oye en diferido el discurso de Franco del día 27 de mayo de 1962, cuando recibió el carnet número 1 de la Hermandad Nacional de Alféreces Provisionales en el cerro de Garabitas, lugar sagrado de su memoria histórica: «Yo solo puedo deciros que me siento joven como vosotros... Que detrás de mí todo queda bien atado y garantizado por la voluntad de la gran mayoría de los españoles, nervio y esencia del Movimiento, y por la guardia fiel e insuperable de nuestros ejército» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). Franco afirma que su obra es el mandato de los muertos, y que así les ofrece su homenaje. Todos prestan atención, inclinando la cabeza para oír bien, en un gesto que delata algo de enajenación y cierta ironía, hasta que Llibert, en un arrebato, coge el transistor en el momento en que Franco grita «¡Arriba España!», lo golpea hasta que deja de funcionar y lo deja allí roto en el suelo; luego lo arroja hacia el fondo del escenario —nueva solución escénica para suplir la

ventana referida en la acotación—. La Embarazada y la Secretaria le piden a la señora de la casa que les devuelva el dinero. La *Mestressa*, hábil toreadora, da un golpe de capó para despistar, y cuenta una historia de un familiar para suplir la atracción de la tele: «Creo que ha llegado el momento de decirles a todos una cosa. (*Pausa.*) Mi hijo y yo somos parientes de Juan Belmonte, y les aseguro que su muerte no fue lo que parece» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). El Hijo toca unos acordes de guitarra para ambientar el relato, y ella hace aspavientos, gitanos y flamencos, con los brazos, para adornar la historia del que fuera, según ella, el torero más grande de todos los tiempos. Los hombres hablan de fútbol, para desesperación de la patrona:

UN DE RUBÍ.- Jo de política i toros no hi entenc gens. Per mi, visca el Barça i el Ramallets.

LLIBERT.- Qui és el Ramallets?

SECRETÀRIA.- Ja hi som amb el futbol un altre cop.

MESTRESSA.- ¿Es que en este país no saben hablar de otra cosa? ¿Pero dónde están los hombres de antes con su hombría, su gracia y su tronío?

ESTUDIANT.- Què vol dir «tronío»?

MESTRESSA.- Es algo que no se estudia en la universidad. Se tiene o no se tiene.

LLIBERT.- «Ni el toro tiene sus terrenos propios ni el torero los suyos. No admito derechos de propiedad dentro del ruedo». Ho va dir el Juan Belmonte. I si es va matar devia ser del fàstic que li feia tot plegat.

MESTRESSA.- (*Al FILL.*) Venga, toca algo con gracia y salero que se pueda bailar (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.).

Tras este pintoresco intercambio, el Hijo toca la guitarra y la Secretaria saca a bailar a Uno de Rubí; la señora de la casa —la *Mestressa*— saca a bailar al estudiante, y la Embarazada baila sola. El Hijo ensaya poses toreras con la guitarra, como si esta fuera un capó, entre las dos parejas. El Ex cura y Llibert permanecen sentados. Se entrecruzan citas religiosas y marxistas acordes al temperamento de cada cual mientras bailan un pasodoble. Uno de Rubí, montado a horcajadas sobre la Secretaria, afirma que su objetivo es irse a Alemania a vivir, aunque el Hijo, que hace equilibrios con la guitarra en la palma de la mano, le recuerda que para ello debe disponer de 500 marcos. Tanto Llibert como el Ex cura buscan sensualmente a la prostituta, mientras que Uno de Rubí no para de toquetear a la Secretaria, recorriéndole con las manos todo el cuerpo, con una oposición poco convencida por parte de ella, quien afirma que si no hubiera sido por la poliomelitis habría hecho una buena boda y habría montado la mejor academia de baile de Barcelona. El Ex cura atribuye a la mala voluntad calumniadora el rumor de que vaciaba las huchas del Domund —alusión a las huchas

en que se recogían las ayudas para colaborar económicamente con la actividad evangelizadora de los misioneros en el Domingo Mundial de las Misiones—.



Escena de la primera parte de *Dictadura-Transició-Democràcia*. Foto: Ros Ribas

Hay una disposición esperpéntica de los personajes: el Ex cura toma al estudiante por la cintura, Uno de Rubí baila ahora con la patrona, la Secretaria coja levanta su pierna de hierros como una acróbata y el hijo se la sostiene. La *Mestressa*, que se lamenta de haberse pasado veinticinco años almidonando camisas —desde que salieron el nailon y el tergal ya ni plancha—, sueña retrospectivamente con haber sido vicetiple. Uno de Rubí le dice que canta como Gloria Lasso —cantante española de éxito internacional y responsable de éxitos como *Étranger au Paradis* (1956), que vendió un millón— y Marifé de Triana —cantante de copla y actriz española que aportó al género 540 coplas nuevas— juntas.

Suena la canción «Costa Brava Catalana» (1968), pasodoble con letra de Enric Sabater y popularizada por el trío de Digno García y los Carios. Se trataba de una canción de verano que tenía su razón de ser en la promoción de la marca turística Costa Brava —«Sol y mar verde pinar / Costa Brava catalana / sol y mar verde pinar, / Costa Brava catalana»— y fue número uno en ventas en España en los años 1969 y 1970.

La Embarazada no para de moverse porque —dice— se le ha dormido el pie, y la señora de la casa le advierte que como siga así va a tener un parto prematuro. Ella lo que teme es que le salga un hijo negro, fruto de sus intercambios con los marineros la Sexta Flota de los Estados Unidos: «I què havia de fer si als americans els agrada fer-

ho sense goma i paguen deu dòlars el servei?» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). En efecto, en los años cincuenta y sesenta fue muy popular la presencia de marineros americanos en Barcelona; bares, tiendas y prostíbulos de la parte baja de la Rambla y del barrio Chino los recibían con banderas americanas y carteles con el lema *Typical Spanish*. Ellos revolucionaron las costumbres de los barceloneses, introdujeron nuevas bebidas alcohólicas y la *música rock and roll*, así como los tejanos, las medias de nailon, los *slips*, los chicles y el encendedor Zippo. Son conocidos los grandes beneficios económicos que aportaban al negocio de la prostitución la semana que el buque estaba atracado en el puerto.

El Hijo, trepado sobre una mesa, hace gestos obscenos para aludir al acto sexual entre la prostituta —la Embarazada— y un marinero negro de la Sexta Flota, mientras canta la canción del Cola Cao, popularizada a inicios de los años 50 por un anuncio radiofónico: «Yo soy aquel negrito / del África tropical, que cultivando cantaba / la canción del Cola Cao». La Embarazada le recuerda al Hijo todavía le debe treinta pesetas del último servicio, lo coge por la entrepierna y lo echa al suelo, mientras su madre, la *Mestressa*, se exclama, no porque su hijo vaya de putas, hecho aceptado en la época, sino por el temor a que pueda contagiarse de gonorrea.

El Hijo, sentado en primer término del proscenio con las piernas colgando, rasguea la guitarra para mostrar cómo toca en Lloret para seducir a las extranjeras, que no le cobran por tener sexo aunque sí le piden que se duche antes. El Estudiante se pone un sombrero mexicano y la Secretaria coja lo embiste como si fuera un toro. Llibert le pregunta cuánto le cobraría a él la Embarazada. Le piden al Hijo que toque algo más animado: «Jo, a l'estiu, només toco *malagueñas* i *sevillanas*, i a partir de mitjanit alguna *jota riojana*. *Spain ja no és beautiful, Spain ara is different*» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). La señora de la casa empieza a bailar una sevillana, y algunos se suman. Se queda Llibert bailando solo una jota del bajo Guadalquivir, la única que se podía bailar trabajando en las marismas en la construcción del canal; de hecho, solo esboza unos pasos de baile sin música mientras habla de las obras del canal. Afirma ser un liberto —antiguo esclavo liberado— y a mucha honra. El Ex cura anuncia a la señora Rubio que la semana que viene deja la casa y se va a Irún a ver a su ex confesor. El Hijo saca una hucha del Domund, la agita y la hace pasar de mano en mano. Forcejean con la hucha, hasta que se la queda la *Mestressa*, porque no le pagan lo que le deben: «Pero esto qué es, ¿el contubernio de Múnich? ¡Los dos están de

realquilados en mi casa y encima hace tres semanas que no me pagan» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.).

Vemos cómo la *Mestressa*, la señora Rubio, tiene interiorizada la ideología del régimen, al punto de hacer suya esta expresión peyorativa, *el contubernio de Múnich*, con que el régimen franquista —a través del diario falangista *Arriba*— ridiculizó el IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado en la capital bávara entre el 5 y el 8 de junio de ese mismo año, 1962, en plena oleada de huelgas mineras en Asturias y tras un primer y fallido intento por parte de España de ingresar en la Comunidad Económica Europea.

Vuelve la luz de golpe y corren todos a sentarse para ver la televisión mientras se oye la canción de Raphael. Se sientan precipitadamente, ocupando los mismos sitios que al principio. Una vez sentados, se vuelve a ir la luz. La *Mestressa* les propone jugar al mus pero ellos permanecen inmóviles. Llibert vuelve a ponerse en pie y retoma el asunto de su condena, con los brazos en alto y una gran expresividad cuando dirige su ira contra el Generalísimo: «Tant de bo l'últim Nadal li haguessin rebenat les deu *falanges* al *caudillo* tal com me les vaig rebenar jo treballant» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). La patrona le pide que no levante la voz, que el sereno es de la Falange y acabarán todos deportados a Buenaventura.



Escena de la primera parte de *Dictadura-Transició-Democràcia*. Foto: Ros Ribas

La Embarazada vuelve a hacer amago de irse pero entre Uno de Rubí y el Hijo la tienen cercada en el sofá. Uno de Rubí adula interesadamente a la *Mestressa* para que le dé un vaso de vino, pero ella dice que solo tiene zarzaparrilla; cuando se le insinúa zalamero, ella invoca la presencia de su Hijo, quien advierte que su madre ha enviudado ya dos veces: su primer marido murió de tuberculosis y el segundo de un picotazo en la cabeza que le infligió un loro. Llibert coge la jaula dorada que hay en

segundo término y la arroja por atrás con el lema «¡Las jaulas ni para los canarios!» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.).

Después la prostituta se levanta y se contonea, tonteando con el Ex cura; se sube a su cintura, a horcajadas, y él califica de ejercicios espirituales los avances de sus manos sobre las curvas de la mujer. Los personajes expresan sus preferencias en materia de festivales, y salen a colación hitos de la época como el Festival de la Canción hispanoportuguesa de Aranda del Duero y el de la Canción del Mediterráneo. Hablan de la programación de los próximos días, en particular de las series estadounidenses *Perry Mason*, *Rin-tin-tin* y *Furia*. Por su parte, el represaliado Llibert recuerda que en las marismas solo se podía cantar el *Cara al sol*; después avanza hasta el primer término de la escena y, ante la alarma general, abre una navaja de barbero: «Estic pensant de tornar al Rif a fer de barber i de taxidermista [...]. ¡Malditos sean todos los genuflexos! [...] Yo soy un liberto y a mucha honra» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). La Secretaria teme que acaben todos saliendo en *El Caso*, mítico semanario español especializado en noticias de crímenes y sucesos trágicos. La señora Rubio tira la navaja por la ventana, sin saber si le ha dado al sereno, y la Secretaria se pone a tocar la guitarra, deseosa de ir a Lloret algún fin de semana a tocar la guitarra y hacer de bailaora.

La Secretaria canta *Tómbola* —tema musical de la película homónima dirigida por Luis Lucia Mingarro (1962) y protagonizada por la estrella infantil Marisol, todo un icono de los años 60—, pero de manera muy desafinada y a medias. Uno de Rubí canta y se marca unos pasos de pasodoble; la *Mestressa* le exige que se deje de zarzuelas y le pague lo que le debe, pero él se saca otra rata del bolsillo y la arroja por la ventana. La Embarazada, en primer término, se contonea como una acróbata y amenaza con lanzarse también por la ventana, mientras se crispa en gestos frenéticos: «Deixin-me que ja estic farta de patates podrides, de llet batejada i d' *este valle de los caídos!*» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). La Secretaria opina que la culpa es de la canción de Raphael, y el Ex cura le recuerda que el suicidio es pecado mortal, pero el Estudiante apostilla: «El peccat, mossèn, és que després de vint-i-cinc anys encara continuem així» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). Llibert admite que varias veces quiso él lanzarse al Guadalquivir, y Uno de Rubí, más pragmático, le indica que desde el ático sería más efectivo. Hay un gran movimiento y deliberada confusión escénica: Uno de Rubí se saca otra rata del bolsillo y la lanza por la ventana; la Secretaria le vuelve a pedir el dinero a la dueña, y el Hijo quiere irse a Lloret.

De repente la Embarazada grita que ya viene la luz, y de debajo de la falda sale una luz blanca y potente, que ilumina el suelo que ella pisa, mientras anda, frenética, con las piernas abiertas; todo a su alrededor se ha oscurecido para acentuar el efecto. La broma está a medio camino entre la idealización paródica de la maternidad —el recién nacido trae una luz de esperanza a una época más bien tenebrosa— y la ironía metateatral de cómo resolver un parto en escena, como un juego de palabras traspuesto a la realidad escénica, en un ingenioso y sorprendente chiste de los autores:

MESTRESSA.- Seguro que esta tampoco dura.

SECRETÀRIA.- Segur que no.

ESTUDIANT.- I no li fa mal?

EXMOSSÈN.- No sé si es un milagro o una blasfemia.

LLIBERT.- El lucero del alba sobre el Guadalquivir.

UN DE RUBÍ.- I és la primera vegada que li passa?

FILL.- Això és culpa de la sisena flota americana.

Pausa. De sobte se'n va la llum de sota la faldilla.

MESTRESSA.- Ya sabía yo que no podía durar mucho (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.).

Con la oscuridad total de un nuevo apagón y la disolución de la esperanza termina la pieza. Con la resignación estoica de una gente que vive en condiciones precarias y está acostumbrada a que lo bueno dure poco. El final es alegórico de una época en que el dictador Francisco Franco prometía dejarlo todo bien atado y garantizado por la voluntad de la gran mayoría de los españoles. Esto era en 1962, cuando la sociedad española empezaba a descubrir la televisión, de la mano de series como *Perry Mason*, *Rintintin* o *Furia*, acogía en sus costas el turismo, veía llegar marineros de la Sexta Flota y se maravillaba con los nuevos inventos —medias de nailon, batidoras eléctricas, cocinas de fórmica— que prometían una vida más cómoda a las amas de casa. Los referentes musicales se mueven entre Raphael, ganador del Festival de Benidorm de 1962 —que los personajes no pueden ver completo por culpa de los apagones—, y Marisol, la niña prodigio del cine y la canción.

Dictadura 1 constituye una pieza breve y jocosa que ilustra a la perfección el clima moral y las modestas aspiraciones de un grupo de personajes que ilustran el sentir popular y el pulso político del momento. Así, la *Mestressa* avala por temor y pragmatismo la ideología imperante —en su casa no quiere propaganda comunista, ni tampoco contrabandos o trapicheos que la indispongan con las fuerzas del orden—. Se muestra muy recelosa del televisor, que le costó quince mil pesetas y al que cuida más

que a su propio hijo, al punto de alejar a los invitados del aparato, deshaciendo, además, las supersticiones debidas a la ignorancia: «Ya le he dicho cien veces que dentro del televisor no se queda ni el apuntador» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). La patrona, a pesar de las facilidades y mejoras que los inventos domésticos están introduciendo en su vida cotidiana, alimenta una nostalgia de tiempos menos modernos, con los roles de género bien definidos, y los ideales de hombría intactos: «Yo lo que querría es una criada gallega como las que salen en las películas de Marisol, y que los hombres y las cafeteras volvieran a ser como los de antes de la guerra, y que bajara el pollo de una vez porque ese invento del pescado congelado no hay quien lo descongele ni se lo coma» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.). A ella, como a otros personajes anteriores de obras de Cunillé, le habría gustado ser vicetiple pero se pasó la vida almidonando camisas, y, por esa frustración de no haber sido cantante desea que las mujeres de Coros y danzas de la Sección Femenina se queden por fin todas cojas y afónicas.

Llibert es un represaliado político que hizo trabajos forzados en el canal del Guadalquivir y mantiene intacto su espíritu ácrata: «¡Vivan los masones, los indeseables, los invertidos, los vagos, los indocumentados, los anarquistas, los vagos y los maleantes!» (Albertí y Cunillé, 2010: s. p.); deja ir perlas de sabiduría popular y refranes como «De enero a enero el dinero es del banquero», que se refiere a que, en los juegos de azar, la banca siempre gana, y, por extensión, constata que los bancos son los propietarios de nuestro dinero, con el que además siempre obtienen beneficios. El tipo de Rubí es un joven vividor y chulesco; exalta el orden público en la institución de la Guardia Civil —en un momento dado exclama «Paso corto, vista larga y mala leche», el lema interno de la Guardia Civil— y va sacándose ratas del bolsillo, metáfora de los desafectos y perseguidos por el régimen de Franco —recordemos que en *El gat negre* (2001) se daba un juego simbólico entre las ratas y el gato negro del título, que figuraba el mal del nazismo en auge—. El Estudiante tiene ideas más progresistas, alineándose junto a Llibert, mientras que el Hijo solo piensa en el sexo con extranjeras, en la Costa Brava; la Secretaria, que goza de una vivienda social por su discapacidad, y la Embarazada, prostituta que, al parecer, se trajina a todos los presentes, incluido el hijo de la patrona, aligeran la dureza de su vida con incrédulas fantasías de amor y de bohemia.

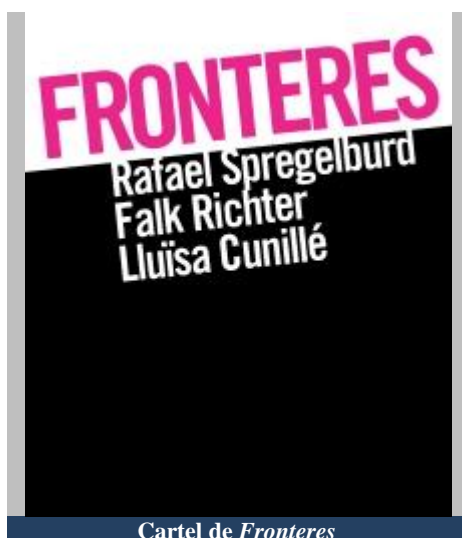
Para el crítico Joan-Anton Benach (2010: 46), esta pieza de Cunillé y Albertí constituye una estampa de lo que sería el costumbrismo franquista más casposo: «La

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; [...] bailoteos y expansiones de una erótica barriobajera»; Begoña Barrena (2010: 52) califica la pieza como «uno de sus *collages* de lugares comunes y frases hechas [...] curioso calidoscopio de elementos *typical spanish* que tiene sus momentos brillantes», y Marcos Ordóñez (2010: 22) opina que «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».

En efecto, se trata de una tragicomedia que inclina más el fiel de la balanza hacia el campo de la sátira de costumbres y la farsa, y cuyos personajes parecerían estar dentro de una película de Luis García Berlanga —pensamos, por ejemplo, en *Plácido* (1961), casi contemporánea del tiempo retratado en la pieza *Dictadura I*, y *La escopeta nacional* (1978)—, como los protagonistas de un dilatado plano secuencia que sirve un esperpéntico retrato de la España del franquismo desarrollista, con su mediocridad vital y sus tópicos rancios. Esta pieza breve, inaugural de un espectáculo a seis voces, funciona muy bien, por contraste estilístico, en el conjunto de las cuatro que retratan momentos distintos de la historia reciente de España. Su acción transcurre en un momento en que el franquismo se exhibe ante Europa con la pintoresca etiqueta de democracia orgánica, y bajo el lema de *Spain is different* —promovido por Manuel de Fraga Iribarne, en una campaña destinada al turismo exterior que promocionaba la diversidad de paisajes y el exotismo español—. Este eslogan fue utilizado por los españoles en clave paródica, incluso con tintes fatalistas, como indicador de la anomalía política que suponía España frente a las democracias europeas. Sí se percibe, en este año 1962, una discreta apertura al exterior, que se traduce en la afluencia masiva de turismo —las famosas suecas en la Costa Brava— y en la introducción de algunas innovaciones tecnológicas. La dureza de la época es rebajada por el tono frívolo con que interaccionan los personajes, que cruzan refranes populares con versos de coplas, lemas franquistas, quejas, pullas y frases sacadas de películas de la época, como *Tómbola* (1962), protagonizada por Marisol, y *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel —la frase «Y entró en mi cuarto un toro negro», a cargo de Llibert, parece tomada de Rita, la niña de *Viridiana*: «Un toro negro ha venido [...]. Muy grandote [...]. Ha

entrado por la alacena [...]. Entró en mi cuarto un toro negro»⁹⁶—. El Hijo se descuelga con una alusión al juez Garzón, anacronismo que supone uno de esos guiños de actualidad a que nos tiene acostumbrado el dúo creador y que hemos hallado también y comentado en *PPP*, *El dúo de la Africana* y *La corte del Faraón*, entre otras piezas. Se afianza, además, una línea de teatro político o comprometido que veíamos ya en obras anteriores; así, en *La cantant calba al Mc Donald's*, retrato de la globalización y de la perplejidad y alienación que esta produce, y en *El burdel*, en que, como aquí, se revisaba el pasado y la coyuntura histórica para arrojar luz al presente.

6.4.3. Geografía, incluida en *Fronteras* (2014): blanqueo de memoria



El TNC dirigido por Xavier Albertí propone cada temporada una línea temática alrededor de la cual articular sus propuestas. La primera temporada, 2013/2014, el eje temático fue el concepto de frontera. Por ello se encargó a tres dramaturgos contemporáneos una pieza a partir de este concepto tan rico en interpretaciones. El tríptico llevado a cabo por el argentino Rafael Spregelburd, el alemán Falk Richter y la autora que nos ocupa, Lluïsa Cunillé, aborda el asunto de

las fronteras —reales o imaginarias, internas o externas— que nos constituyen y contribuyen a definirnos y forjar nuestra identidad.

Zygmunt Bauman señala que la frontera es aquello que a la vez separa e interconecta culturas, y que las diferencias son el producto de esta actividad de separación: «in our fast-globalising world, borders become less and less effective [...]. But as they loose their importance, they acquire more and more significance and tend to be over-saturated with meaning» (Bauman, 2006a: 28). Xavier Albertí incide en nuestra necesidad de establecer fronteras, líneas simbólicas y convencionales, para ordenar el mundo, «para articular nuestra identidad, para situarnos en todo tipo de mapas conceptuales y topográficos, para transgredir los sistemas, para enfrentarnos a nuestros límites» (citado por Graell, 2014: 50). Las tres fronteras evocadas aquí son de variada índole. El espectáculo, que pudo verse entre el 14 de mayo y el 8 de junio de

⁹⁶ Citas de la película *Viridiana* (1961), dirigida por Luis Buñuel.

2014, cuenta con cuatro intérpretes: Roser Batalla, Jordi Boixaderes, Oriol Genís y Lina Lambert. Las tres piezas, cada una de las cuales dura aproximadamente media hora, comparten la escenografía de Quim Roy, un espacio versátil con transformación de elementos escénicos, y pantallas a lado y lado del escenario que emiten en falso directo la preparación de los actores; en las tres piezas la iluminación corrió a cargo de Àlex Aviñoa, el espacio sonoro fue creado por Ramón Ciércoles y Mar Orfila, y del vestuario se encargó Montse Figueras.

Rafael Spregelburd es el autor y director de la primera pieza, *Santa Cecília de Borja a Saragossa*, que pone en escena un cómico y reciente episodio acerca de la restauración —en realidad, el destrozo— de un cuadro *Ecce Homo* por parte de una vecina bienintencionada de la localidad zaragozana de Borja. La anécdota, difundida por Internet, trascendió fronteras —nunca mejor dicho—, de modo que las fotos del cuadro original, anodino y sin valor de una iglesia de pueblo, y su restauración —esto es, el antes y el después de la intervención de la señora Cecilia Giménez— llegó a todos los rincones del mundo. Spregelburd toma este suceso —el hecho de que una parroquiana pinte sobre un cuadro religioso para restaurarlo, como acto de amor, y acabe desfigurándolo— para cuestionarse dónde está situada la frontera entre el arte y su negación, dada la paradoja de que con su acción Cecilia consiguió, a través de la destrucción del original, lo que toda obra de arte busca: reconocimiento y atención. Señala Spregelburd que «Sin saberlo, Cecilia ha cruzado una frontera. Su acto supuso una pequeña hecatombe: modifica la percepción de la historia del arte» (citado por Graell, 2014: 50). A través de la pedante discusión entre un catedrático francés y una profesora belga, Spregelburd se pregunta y nos pregunta cuál es el valor real del arte. Juan Carlos Olivares (2014a: 35) califica esta pieza de Spregelburd de ligero sainete en torno al efecto que tuvo, entre el sector del arte y sus prescriptores, la restauración de una aficionada sobre un *ecce homo* anónimo.

En la segunda parte del espectáculo, Falk Richter ofreció con *Frontex* —nombre de la agencia europea de control de fronteras— una adaptación del espectáculo que estrenó en la Sala Beckett en 2011 —*En estat d'excepció*, en traducción de Albert Tola y bajo la dirección de Ricard Gázquez—. Una pareja vive aislada en una especie de urbanización o complejo vacacional amurallado —inspirado en un referente real, la comunidad Celebration en Florida—, en una situación social y laboral privilegiada que está en riesgo de perder si el hombre no actúa según la voluntad de sus superiores, rindiéndoles pleitesía con altas dosis de servilismo e hipocresía. La reclusión y la

esclavitud laboral es el precio que tienen que pagar por la seguridad y el confort. Los muros, más que protegerlos, los aprisionan. Según Alícia Gorina, directora del espectáculo, «Aquest espai metafòric representa la fal·làcia de la Unió Europea de la lliure circulació que ha marginat, exclòs i sotmès sistemàticament les cultures forànies» (citado por Fernández, 2014: 74). Este espacio cerrado, esta ciudad amurallada y vigilada, deviene metáfora de la sociedad occidental y del sistema neoliberal.

Nos vamos a ocupar aquí de la pieza de Lluïsa Cunillé —tercera y última de *Fronteres*—, *Geografia*, en que dos evasores de impuestos se quedan tirados en una carretera, cuando están volviendo de Andorra, con cuatro maletas llenas de billetes de 500 euros. Aquí la mujer es una corrupta pasiva, víctima y cómplice, inmersa a su pesar en una situación delictiva, y quiere volver a su mejor versión de sí misma, la profesora de historia capaz de restituir la memoria perdida. Xavier Martínez, el director de esta pieza de Cunillé, declaró, en un coloquio posterior a la función, que se inspiró en el cine negro americano de los años cuarenta para caracterizar a estos dos personajes como seres liminales, situados en los márgenes de la legalidad y retratados en el momento de huir a otros lugares⁹⁷.



Jordi Boixaderas y Lina Lambert en *Geografia (Fronteres)*.
Foto: Francesc Meseguer / TNC

La acotación inicial nos sitúa espacio-temporalmente: es de noche en un tramo de carretera vacía con una única farola encendida. La escenografía de Quim Roy — bastidores y plafones de madera del revés y amontonados que evocan un almacén de teatro— se tiñe de nocturnidad y varias tonalidades de

azul; sobre el suelo una línea blanca discontinua nos ubica en una carretera. Al ruido de grillos que ambienta la escena nocturna se suma el de algunos aviones y coches que pasan y, al inicio de la función, el de las ruedecitas de las maletas que arrastran los dos personajes. Los dos personajes, Él —interpretado por Jordi Boixaderas— y Ella —interpretada por Lina Lambert—, arrastran dos maletas cada uno. Sin duda, el hecho

⁹⁷ Declaraciones de Xavier Martínez en el coloquio posfunción que tuvo lugar el día 23 de mayo de 2014 en el TNC, y en el que participaron, además de él, los actores Oriol Genís y Roser Batalla, la directora Alícia Gorina y el escritor Antoni Puigvert, que hacía de moderador (vídeo consultable en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=jfsZ8SGhJOQ>).

de que ambos personajes lleven gabardina tiene que ver con la decisión del director de darle al montaje un aire de cine negro.

Ella se detiene bajo la farola para descansar un momento. Él comprueba que el móvil sigue sin cobertura. Se oye un avión que pasa, pero no hay ni un solo coche. Él saca una petaca del bolsillo y bebe; Ella le pide un trago, alegando que tiene frío, y se sienta en una de las maletas, al tiempo que canta en voz baja un trozo de *La Marsellesa*: «Ara quan no sé què fer amb la canalla els faig cantar les ximpleries més grans, o els faig recitar els països i les capitals del món sencer» (Cunillé, 2014: 74). Sabemos, a raíz de esta intervención, que es profesora de instituto. Se oye un coche que pasa —y un enorme foco blanco, como un haz inquisidor, peina la escena— y los personajes hacen señales para que el coche se detenga pero pasa de largo. Como no le parece bien que su mujer se siente sobre la maleta, llena de billetes, Él saca de entre los arbustos una silla de plástico. Ella, para no ensuciarse el vestido —«Vols que faci autoestop asseguda en una cadira de prostituta de carretera?» (Cunillé, 2014: 75)—, abre la maleta y saca unos cuantos billetes que extiende sobre la silla antes de sentarse en ella. Su marido la obliga a levantarse y vuelve a meter los billetes en la maleta; a cambio, coloca su americana sobre la silla. Después, con creciente nerviosismo, comprueba nuevamente que su móvil no dispone de cobertura. Forcejean con la petaca y Ella asegura que es la última vez que lo acompaña: «Ja sé que cada vegada dic el mateix, però aquesta vegada és de debó. Hauràs de buscar algú altre que t'acompanyi o viatjar sol» (Cunillé, 2014: 76). En realidad, Él, a quien solo parece preocuparle el dinero, viaja con su mujer porque a los hombres solos los paran con mayor frecuencia en los controles de carretera. Ella considera que ya tienen suficiente dinero y se siente a disgusto con su conciencia.

Andorra está a dos horas de su casa pero esa noche se han desviado porque el hombre ha tenido un mal presentimiento en el control. Al final lo que les ha fallado ha sido el coche eléctrico, que los ha dejado tirados en mitad de la nada. Él le recrimina a su mujer que no se haya quedado en el coche, vigilando que no lo roben; está preocupado porque teme que su padre se entere de lo sucedido, y Ella asegura que se enterará tarde o temprano: «El teu pare té ulls i orelles a tot arreu, no se li escapa res [...]. El teu pare coneix a tothom o tothom el coneix a ell. És com una mena de pop, els tentacles del qual arriben a tot arreu» (Cunillé, 2014: 77).

Les parece ver un coche y Él se sitúa al borde de la carretera para hacer señales, pero de nuevo el coche pasa de largo; Ella asegura que no ha parado porque los ha

visto tal como son: «una puta i el seu macarró» (Cunillé, 2014: 78). Cuando se acaba el alcohol empieza una discusión subida de tono: la mujer le reprocha que cada vez bebe más, sobre todo cuando le toca viajar a la Arcadia andorrana, y que tiene miedo de enfrentarse a su padre. Se empieza a construir la duda sobre quién puede ser este gran hombre tan influyente. La obra no lo desvelará, pero en la mente de muchos espectadores se acabará dibujando el nombre propio de un político catalán de la máxima importancia.

Ella se siente frustrada con su forma actual de vida, y el marasmo moral en que está inmersa. A pesar de la distancia creciente, casi abismal, entre ella y sus alumnos —«A mesura que passen els anys menys els entenc jo a ells i menys m'entenen ells a mi. La nostra és la història d'un creixent i patètic desencontre» (Cunillé, 2014: 79)—, le gusta dar clases y no quiere renunciar a su trabajo; piensa incluso que tal vez debería volver a la escuela pública. Recuerda con nostalgia empañada de idealismo el poema que le recitaron los alumnos de la única escuela pública en que trabajó hace muchos años, antes de casarse y de ir a Andorra: «Jo era tan beneïta aleshores que no sabia per què hi anàvem tan sovint, a Andorra [...]. Ho vaig haver de descobrir jo per casualitat. Imagino que a la teva secretària sí que li deus haver dit» (Cunillé, 2014: 80).

El hombre, ajeno a su crisis, la ensalza como cómplice perfecta, aunque involuntaria, en la evasión de impuestos: «En tots aquests anys no ho hem fet gens malament. De fet, és el que sabem fer més bé» (Cunillé, 2014: 79). Pero la pelea es inevitable y el matrimonio ha llegado a un callejón sin salida; incapaces de soportarse, intercambian insultos de bestiario, aunque sin alzar la voz en ningún momento: si Ella está loca y es una «Pirada [...]. Andròmina [...]. Serp [...]. Hiena [...]. Rata», Él recibe los calificativos de «Hipócrita [...]. Cretí [...]. Fatxada [...]. Voltor [...]. Corb [...]. Mediocre» (Cunillé, 2014: 81). Se tratan sin la menor delicadeza: Él frota los billetes contra la espalda de la mujer, para ofenderla, y Ella le levanta una pernera del pantalón y saca la petaca que el hombre tiene escondida en un calcetín. Forcejean hasta que la petaca cae al suelo, se abre y se vierte toda la bebida.

Vuelven al sentido práctico. Él se propone andar un poco hasta encontrar un teléfono para llamar o un lugar donde haya cobertura; Ella solo piensa en descansar pero se niega a quedarse sola con las maletas. Le propone a su marido esconder el dinero entre los arbustos y volver al día siguiente a cogerlo, pero Él rehúsa. Entonces la mujer desaparece entre unos arbustos —en realidad, unos plafones de madera en

desuso—, en la extraescena contigua, para orinar; solo así es capaz de pedirle a su marido que se vayan a vivir fuera del país: «Reconeix que seria l'única manera de continuar junts. Així no podem estar, ho saps prou bé» (Cunillé, 2014: 83). A falta de papel higiénico, el hombre le tiende su corbata —un regalo de su padre— para que se limpie. Ella sigue hablando oculta a la mirada de todos —«Mira, o marxem a l'estranger o ho deixem córrer, s'ha acabat tot entre nosaltres [...]. Vull fer classe on valorin la meva feina, on valorin la geografia i la història, on valorin tot el que significa educar i ensenyar» (Cunillé, 2014: 85)—, mientras Él no deja de hacer pruebas con el móvil a ver si recupera la cobertura y, finalmente, escribe algo en una hoja arrancada de la agenda y la deja sobre la silla. Se pone la gabardina y se va.

Ella sale de entre los arbustos con las bragas en la mano y las lanza al suelo. Encuentra la nota sobre la silla y, al leerla, exclama que su marido es un mediocre y empieza a recitar capitales. Mientras lo hace, borra con el zapato la línea discontinua de la carretera, que es como decir que borra una frontera mental. De golpe salta al otro lado y entra en otra frecuencia. Se ha trasladado al espacio mental de la profesión, de la clase, y ahora se dirige al público como si fueran sus alumnos, como si se despidiera de ellos: «El proper curs jo ja no hi seré. La geografia i la història us les farà algú altre, si és que aquestes matèries són considerades encara dignes d'estudi al nou pla d'ensenyament del curs vinent. Al Ministeri del Desencís i la Desolació volen que tots beguem del Leteu, la font de l'oblit» (Cunillé, 2014: 86); en cambio —apostilla— la fuente de la memoria grita y jadea: sus aguas son rojas y bajan llenas de esputos y vómitos. Parece delirar un poco con las referencias a la mitología clásica y luego vuelve a recitar las capitales del mundo —mientras borra la línea blanca del suelo— y se dirige después a Sísifo, el condenado, de quien ya no se sabe si la montaña a la que sube con su pesada carga es un castigo por sus mejores virtudes o un premio por sus grandes crímenes. Los faros de coches que pasan, y que ella no ve, marcan el paso de una referencia a otra, y cuando se dirige a Sísifo una luz blanca la ilumina completamente.

Cuando Ella era joven —añade la profesora— la felicidad no era un fin en sí mismo como lo es ahora sino que iba ligada a la consecución de un propósito, a algún reto más allá de uno mismo. Y su propósito era hacer vivas la geografía y sobre todo la historia a sus alumnos; se siente derrotada, en un momento en que sus materias quedan confinadas a las guías turísticas y a los anecdotarios nacionales, sumidas en la superficialidad y banalidad más absolutas. La profesora está convencida de que sin

conciencia de su pasado, a este continente solo le queda un presente raquíutico y un futuro aún más raquíutico, y aconseja a sus alumnos que se vayan del país antes de que sea demasiado tarde:

ELLA.- Ben aviat arribareu a la vostra majoria d'edat, i si ja aleshores no us heu proposat fermament combatre titans i gegants fins a confinar-los de nou al mateix Tàrtar, aleshores penseu seriosament a marxar del país, fins i tot del continent, del planeta si cal... No us quedeu aquí per engreixar la legió de conformats al seu destí imposat... Per què us penseu que hem repassat una vegada i una altra durant tot aquest curs les capitals dels països dels cinc continents? Per què hem fet junts aquest exercici gratuït de mnemotècnia? Perquè a manca d'història, de geografia i fins i tot d'etimologia, pugueu triar en un futur si més no el destí més eufònic, aquell que us soni més harmoniós (Cunillé, 2014: 87).

Insiste en la idea de no conformarse y partir, y es que es preferible desertar que morir en una guerra perdida de antemano: «Val més engreixar la llista d'absents per capitulació que la de presents per depauperació» (Cunillé, 2014: 88). Mientras anda perdida en estas ensoñaciones —les habla a alumnos imaginarios, a uno que le pregunta si ha aprobado y a otro que es repetidor, y les exhorta a que escuchen sin tomar apuntes en esta última clase—, se oye el motor de un coche que arranca. Al parecer, se ha detenido un coche y Ella acudirá corriendo hacia su salvación. Sale por un lateral arrastrando las dos maletas, no sin antes despedirse de sus alumnos imaginarios y desearles unas buenas vacaciones.

Se oye cómo el coche se aleja y unos momentos después aparece por el lateral opuesto Él, encima de una bicicleta oxidada, con una rueda pinchada y la otra sin cámara de aire y con los radios rotos. Se detiene ante la farola. Baja de la bicicleta, la deja en el suelo, y entonces le suena el móvil y responde: es su padre. Como un niño atemorizado y a la vez juguetón que urde una gran mentira como modo de evadirse o desfogarse, se inventa que le han robado el coche en Andorra y luego improvisa que ha habido una revolución, hasta que se ve obligado a admitir que se lo ha inventado todo:



ELL.- Sí, la revolució, pare! Aprofitant la setmana que es cacen els isards a Andorra, els revolucionaris fent-se passar per caçadors, i armats fins a les dents, han ocupat tots els centres oficials andorrans i s'han fet amb el poder de totes les parròquies [...]. A hores d'ara els revolucionaris controlen tot Andorra, pare. Han assaltat totes les armeries i s'han apoderat de tota mena d'armes convencionals, de caça, i fins i tot les reproduccions d'armes antigues fan servir [...]. T'he fet una broma... A Andorra no hi ha hagut cap revolució... Tot continua igual que sempre [...], el pic de l'Estanyó continua tan blanc i el Valira baixa tan transparent com sempre [...]. Sempre bec abans de passar la frontera. Així ensenyes a la policia un somriure d'orella a orella, i també et veus amb cor de preguntar-los quin temps fa avui a Andorra, i si cal oferir-los un cigarret... I quan aconseguixes passar el mal tràngol no t'imagines el pes que et treus de sobre, pare, com el que t'has tret tu quan t'he dit que tot era una broma, que a Andorra no hi ha hagut cap revolució... Oï que t'has sentit alleugerit, pare?» (Cunillé, 2014: 90-92).

Luego pregunta por su madre y la saluda al teléfono; responde que ha bebido un poco, para hacer pasar el frío, y que el dinero está donde debe estar. Queda en comer con ellos mañana y les da las buenas noches. Desconecta el teléfono, se lo guarda, arrastra las dos maletas y sale por donde ha entrado. Fin del espectáculo.

Si la peça de Spregelburd era inscribible en el gènere de la farsa y *Frontex* se adentraba por los vericuetos de la alegoría, *Geografía*, de Lluïsa Cunillé, situa a dos personajcs sin nombre conocido, Él y Ella, en un no lugar, una carretera desierta, con dos maletas llenas de billetes. La situación puede parecer beckettiana a priori, pero lo cierto es que es bastante más explícita que en otras obras de la autora. La misma escenografía, compartida por las tres piezas de *Fronteres* y por tanto vertebradora de la propuesta, responde ahora a la demanda de inmensidad formulada por el director de la tercera peça, Xavier Martínez. Así, se pasa del espacio cerrado de la cafetería, en *Santa Cecilia de Borja a Saragossa*, a un espacio cerrado pero con en claro conflicto con el espacio exterior, en *Frontex*, para finalmente abrirse, en *Geografía*, a la inmensidad del espacio abierto, una carretera secundaria muy poco transitada en plena noche. Aquí se revelan los secretos de las relaciones entre dos personajcs, a través de aquello que se dice y también de lo que se calla y otorga. El final, en cambio, no es tan explícito. El hecho de que cada personaje termine con sus dos maletas, y cada uno por su lado, explicita un divorcio con repartición de bienes, además de la caída moral de Ella, que no renuncia al dinero.

Xavier Martínez, el director de la peça, afirma que «La obra es un mapa moral sobre el fenómeno de la corrupción» (citado por Graell, 2014: 50), y que «La corrupción política es la corrupción de las personas y por tanto de una sociedad y una

cultura enferma. El texto reflexiona sobre el estado agónico de nuestra cultura actual, que parece ir a la deriva» (citado por Sala, 2014: 5). Ramón Oliver (2014: en línea) señala que los personajes se han quedado a las puertas del paraíso fiscal. Mientras el hombre, beneficiándose de su estatus social, asume activamente el papel de infractor fiscal y se revela incapaz de oponerse a la tradición familiar de fraudes y corruptelas, su esposa aparece como una corrupta pasiva, cómplice a la vez que víctima; en plena ruina moral, quiere recuperar el sentido de su vida y de su trabajo como profesora. Le propone a su marido irse al extranjero, como si fuera una especie de compensación por no haber tenido hijos; lo cierto es que solo puede ilusionarse de nuevo con su profesión lejos de este país que hace beber a sus habitantes de la fuente del olvido: «Me'n vull anar abans que tornin a retallar els pressupostos d'educació, i al proper pla d'estudis supprimeixin la meva assignatura per sempre com ja han fet amb d'altres [...]. Iestic segura que a qualsevol banda, lluny d'aquí, em tornaré a il·lusionar per la meva feina» (Cunillé, 2014: 84). Cuando su marido la abandona en mitad de la nada, ella le habla a su clase, asumida ficcionalmente por el público en platea, y exhorta a sus alumnos a dejar el país. En un estado de profunda crisis vital añora tiempos mejores en la enseñanza, y de algún modo da ya por perdido su oficio; denuncia hasta qué punto nos hemos olvidado de los mitos fundacionales —las raíces culturales— y los hemos sustituido por mitos neoliberales.



En un momento dado Ella menciona —además del Minotauro, del que hay que huir a toda costa— a Sísifo, que es, desde Albert Camus, el héroe absurdo por definición, tanto por sus pasiones como por su tormento: «Su destino le pertenece. Su roca es su casa» (Camus, 2004: 159). Tan absurdos como Sísifo, los dos personajes de *Geografia* asumirán su destino: Él persistirá en la evasión de apuestos, y Ella renunciará definitivamente a enseñar a sus alumnos en un país que desprecia la memoria, aunque, eso sí, se llevará su parte del botín, conseguido gracias a las malas artes y las trampas fiscales de su marido. El acto de arrojar las

bragas al suelo y dejarlas en mitad de la carretera también apunta simbólicamente a esta capitulación moral. Por su parte, el hombre vuelve en bicicleta y consigue hablar con sus padres por el móvil, y entonces se hace la luz en cuanto a los referentes reales

que pudieron inspirar estos personajes. Para Oriol Puig Taulé (2014: en línea) está claro que «el pare és Jordi Pujol, la mare Marta Ferrussola, i el fill Jordi Pujol Ferrussola. La Maria Victòria ha abandonat el seu amant, suposem que per anar a dinar a La Camarga amb l’Alicia i explicar-li tot amb pèls i senyals». Pensamos que Lluïsa Cunillé ha querido jugar con estos referentes de actualidad, sin duda concitados en la mente de algunos espectadores avisados, pero ha querido sobre todo crear unos personajes sin nombre propio que le permitan explorar, como dice Xavier Martínez, el mapa moral de la sociedad contemporánea.

Sobre este mapa moral tan dudoso se trazan fronteras de muchos tipos. Se parte de una frontera concreta, Andorra, y del tráfico de divisas, para delimitar después otros territorios. Laura Serra (2014: 36) incide en la utilización de personajes y referentes de la mitología clásica como Teseo o Sísifo para tejer la historia y reivindicar fronteras culturales perdidas; Xavier Martínez, el director del espectáculo, nos recuerda que «Les mitologies fundacionals d’Europa han estat substituïdes per les neoliberals. Només les antigues ens ajuden a explicar el món, però desapareixen de l’educació» (citado por Barranco, 2014: 40). Y a su vez el sistema educativo actual se revela incapaz de abolir fronteras discriminatorias y hace más profunda la brecha entre clases sociales. La noción de frontera es explorada también en un sentido psicológico y — casi se podría decir— existencial: se traza una frontera imborrable —una línea de imposible retorno— entre lo que fueron los personajes, individualmente y como matrimonio, y lo que son ahora; también hay una frontera social y moral que los separa, y, por otra parte, Ella cruza una frontera interior al dejar de identificarse con lo que era. De este modo la idea de frontera —como la de corrupción, que no es solo política o financiera sino también cultural— genera multitud de interpretaciones y metáforas.

6.5. PIEZAS BREVES ESTRENADAS EN OBRAS COLECTIVAS EN EL EXTRANJERO

Parte de la producción de Lluïsa Cunillé ha sido traducida a varios idiomas y representada en el extranjero. Así, de sus primeras obras, *Rodeo* fue traducida al inglés (*Roundabout*) y al francés (*Rodéo*); *La venda* fue traducida al inglés (*The sale*) y *Accidente* al francés (*Accident*); *Libración* tiene traducción inglesa (*Libration*) —ha sido montada en diversas ocasiones en pequeñas salas inglesas— e italiana (*Librazione*), y se llevó a Cuba en 1995. *The meeting* —*La cita*— se vio en el Festival de Edimburgo en 1999, y ese mismo año se estrenó en la ciudad italiana de Pisa un espectáculo de danza basado en un texto de Lluïsa Cunillé, *La testimone*, a cargo de la Compañía Nadir, que después giró por Europa. También en Italia se tradujo y montó *El asunto* (*L'affare*, 2000)—. *Aquel aire infinito* (2002) giró por Argentina y Chile, y cuenta asimismo con una traducción al búlgaro (Безкрайна шир). *Barcelona, mapa de sombras* ha sido traducida al portugués, inglés (*Barcelona, map of shadows*), francés (*Barcelone, paysage d'ombres*), polaco (*Barcelona, mapa cieni*) y griego (Βαρκελώνη, ένας χάρτης). *Après moi le déluge* ha sido traducida al inglés por Sharon G. Feldman, al francés por Geneviève Billette, al italiano por Davide Carnevali, al portugués por Ângelo Ferreira de Sousa, al griego por Μαρία Χατζηεμμανουήλ, y al alemán por Thomas Sauerteig. Se han hecho lecturas dramatizadas de estas y otras piezas de Lluïsa Cunillé en Inglaterra, Francia, Portugal, Grecia, Polonia, Argentina, Chile y Cuba.

Pero aquí no nos vamos a ocupar de la recepción de su obra en el extranjero, sino de dos piezas que estrenó, en 2011, en dos festivales internacionales. Así, en marzo de 2011 estrenó *Confessions* en el marco de un proyecto de la Schaubühne de Berlín titulado precisamente *Confessions*, y en septiembre de ese mismo año llevaba al Festival Quartieri dell'Arte de Viterbo la pieza *La vergonya*, inspirada en un poema de Michelangelo Buonarroti. En ambos casos, las piezas presentadas eran muy breves y respondían a un encargo.

6.5.1. *Confessions* (2011): un accidente delante de la Schaubühne



Imagen del espectáculo *Confessions*. Vídeo:
<https://www.youtube.com/watch?v=vCYmDAI9AN0>

El proyecto «Confessions», gestado en la Schaubühne de Berlín, consistió en una serie de siete piezas breves, previamente encargadas a siete autores europeos, en torno al concepto de la confesión. Por tercer año consecutivo, ese 2011 el Instituto Cervantes colaboraba con el Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea FIND

de la Schaubühne de Berlín a través de EUNIC, la plataforma de los institutos culturales europeos en Berlín:

Los autores seleccionados serán invitados a crear un texto dramático breve en torno a un tema. El conjunto se presentará escenificado por un director y actores de la Schaubühne. En 2011 se realizó la producción «Confessions», sobre religiones y revelaciones, en coches aparcados alrededor del teatro de la Schaubühne, por los que iban circulando grupos de espectadores, a modo de confesionarios en que se escenificaban textos breves; el texto español fue de Lluïsa Cunillé⁹⁸.

En el programa del festival puede leerse la siguiente presentación del espectáculo *Confessions*, en el que participaron los dramaturgos Lluïsa Cunillé (España), Enes Halilović (Serbia), Urmas Lennuck (Estonia), Aleksa Okanovic (Dinamarca), Kristian Smeds (Finlandia), Jack Thorne (Inglaterra) y Maria Tryti Vennerød (Noruega):

Seven cars, seven *Confessions*. Confessions can be admissions of guilt as well as professions of faith. They can be reports on the absence of faith in any particular God, speeches about individual sins or the sins of mankind. The writers' project «Confessions» plays with this double meaning. It explores humanity's desire for self-disclosure and its tendency towards exhibitionism. The text itself is an act of self-disclosure: whether before God, where the act of confession still promises salvation, to an Internet community, to passengers in a car or pedestrians, or to accident victims still strewn on the road. Seven European playwrights have written short texts for the Schaubühne. Each

⁹⁸ En línea: http://www.cervantes.es/imagenes/File/cultura/CELEBRAMOS%20LA%20CULTURA_2013_REEDICIN_interior_OK_BAJA.pdf. El vídeo de presentación del proyecto a cargo del Instituto Cervantes puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vCYmDAI9AN0>.

performance will take place in a car and the audience will be a back-seat witness to admissions of various kinds⁹⁹.

La representación tuvo lugar en la Privatstraße, en frente de la Schaubühne, los días 10, 11 y 12 de marzo de 2011. La puesta en escena o, como dice el programa, en espacio —pues la escena era la misma calle— corrió a cargo de Jan-Christoph Gockel. El diseño escenográfico era de Gabriele Vöhringer y el diseño de vestuario de Teresa Grosser. De la coordinación dramática se ocupó Maja Zade, y la interpretó, íntegramente en alemán, la compañía de la Schaubühne.

Ante la condición o premisa de que la minipieza tenía que ser representada en un coche, donde el espectador, sentado detrás, sería testigo de las confesiones de los personajes, Lluïsa Cunillé optó por presentar un coche accidentado con tres cadáveres¹⁰⁰: una madre, un padre y un hijo que han sufrido un terrible accidente automovilístico. Un enorme foco de luz blanca sugiere la idea de un plató televisivo. Incluimos a continuación la acotación inicial del texto y las primeras intervenciones de los personajes (Cunillé, 2011a, inédita)¹⁰¹:

(Un cotxe accidentat. A dins, als seients de davant, hi ha un HOME i una DONA, i al darrere, en un extrem, un NOI, tots tres morts a causa d'un violent accident automobilístic. A la part posterior del seient del conductor, a l'alçada dels ulls, hi ha una petita pantalla de plasma encesa on es veu un programa televisiu d'aquella mena on la gent corrent hi exposa la seva vida, les seves intimitats. En el programa, asseguts en un plató, hi ha l'HOME, la DONA i el NOI. El NOI amb el cap cot parla molt fluix, per a si mateix. El programa ja fa estona que ha començat.)

VEU EN OFF.- No sentim el que dius, Esteve. Pots parlar una mica més fort?

(De sobte el NOI s'aixeca i surt de càmera gairebé corrents.)

DONA.- Si us plau, no facis cap bestiesa. Que no li passi res. Només té divuit anys!

VEU EN OFF.- Tenim un equip de psicòlegs i de metges molt bo, Marta. No pateixis.

DONA.- No he estat una bona mare, però Déu sap que ho he provat, que no he deixat de provar-ho.

⁹⁹ En línea: http://heimat.de/home/schaubuehne/FIND2011_INTERNATIONAL.pdf.

¹⁰⁰ *La nit* (2006), una de las piezas de Lluïsa Cunillé que analizaremos más adelante, en el apartado de piezas publicadas, transcurre en un almacén de coches accidentados y uno de los personajes que toma la palabra es una mujer muerta en un accidente de tráfico.

¹⁰¹ La breve pieza escrita por Lluïsa Cunillé para el proyecto «Confessions» es inédita. Citamos a partir del texto que la autora tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

HOME.- Deixa Déu de banda, per Déu. Ens vam casar prometent a Déu que ens estimaríem sempre sense creure-hi gens. Prou de mentides. Els fets són els que compten.

DONA.- I els sentiments, que no compten també? És clar que compten. Oi que compten? El que sent la gent és important.

(*El NOI torna a entrar a càmera.*)

NOI.- No em deixen sortir d'aquest maleït plató. Què coi hem signat que no em deixen sortir d'aquest maleït lloc?

VEU EN *OFF*.- Esteve, no vols seure i fer costat els teus pares en aquest moment?

NOI.- Vagi-se'n a la merda (Cunillé, 2011a, inédita).

Así pues, los tres accidentados, aun muertos, parecen supeditados a la lógica espectacular de la sociedad, que convierte su desgracia en entretenimiento televisivo. Según esta lógica, todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación. La vida social y familiar auténtica se ha sustituido por su imagen representada. El coche está prácticamente destruido pero la pantalla de plasma sigue funcionando y la voz en *off* de la conductora del *reality show* les da instrucciones u órdenes, bajo forma de corteses sugerencias, sobre cómo deben comportarse: así, le indica al chico que abrace a su madre, les exhorta a hablar más alto para que la audiencia pueda oírlos, hace preguntas sobre cómo se sienten. En suma, dirige la actuación de la familia de acuerdo con los parámetros de la sensiblería oficial, afín al poder, que comercia con la intimidad de la gente. El chico exhorta a su madre a que se vayan de allí, pero esta, desesperada, sabe que no hay ningún lugar adonde ir; también el padre es consciente de ello, aunque se resiste más que ella a este destino voluntariamente asumido por ellos. Ahora están en manos del público y de los productores del programa de telerrealidad, a merced de intrusos que deciden y opinan sobre sus vidas:

DONA.- Jo no m'imaginava que tot plegat aniria així

VEU EN *OFF*.- Què vols dir, Marta?

DONA.- No hem fet mai res que no hagi fet l'altra gent.

HOME.- Ja hi som: la culpa és dels altres.

DONA.- Jo no he dit això.

HOME.- Els fets són els que compten. Ja t'ho he dit abans.

DONA.- És que hem fet mai res de diferent, nosaltres? Digues!

HOME.- Els fets són que tu m'has enredat a mi, jo t'he enredat a tu, i el pitjor de tot és que hem enredat el nostre fill i ens hem enredat a nosaltres mateixos (Cunillé, 2011a, inédita).

Todo parece apuntar a que se han vendido para conseguir dinero o notoriedad. Este Big Brother postorwelliano ha llegado al punto de adquirir derechos no solo sobre la vida sino también sobre la muerte de sus concursantes o invitados, que hasta después de muertos les deben fidelidad a la cadena y al programa:

VEU EN *OFF*.- Ens queda una estona de programa encara. Víctor, Marta: Què penseu que podríeu fer a partir d'ara, quan torneu a casa? (*Pausa.*) Marta, digues tu...

DONA.- Jo... a mi se m'acut que només ens queda començar de nou. (*Pausa llarga.*) Vull dir començar sense cap més engany ni mentida entre tots dos.

(*Pausa.*)

VEU EN *OFF*.- Tu què dius, Víctor?

HOME.- Que no hi pot haver més mentides si hem de continuar junts.

(*Pausa. L'HOME i la DONA emocionats semblen a punt de fer-se una abraçada però no se la fan.*) (Cunillé, 2011a, inédita)

El Hombre, casi llorando, se queja de que hay demasiada luz. A la Mujer también le parece excesiva tanta luz, pero el Chico, lúcido o suicida, pide que la aumenten aún más: «Sí, vull més llum. No pot ser més llum? [...]. Doncs vinga, més llum! Més llum! Vingam!» (Cunillé, 2011a, inédita). Cada vez más la luz aumenta, y los padres hacen pantalla sobre los ojos para protegerse de tanta intensidad lumínica, pero el hijo quiere llegar hasta el final y pide más luz. Al final también el hijo hace pantalla con la mano sobre los ojos, y el rostro de los tres personajes se ve quemado. Se quejan de que no ven nada, no saben qué ocurre y entonces se corta abruptamente la emisión.

Guy Debord, en *La Société du Spectacle* (1967), apuntaba que toda la vida de las sociedades donde reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos, y que el espectáculo constituye la afirmación de la apariencia y de toda vida humana, es decir social, como apariencia: «Il est le coeur de l'irréalisme de la société réelle [...], le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante» (Debord, 1992: 17). La realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, desde fuera y desde dentro. Los personajes, inmersos en su desgracia, no pueden por menos de actuar como sería deseable que lo hicieran, según los códigos de representación familiar y social. En este sentido, señalan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009: 230) que «Los candidatos a la telenotariedad no interpretan un papel ya escrito, pero no por eso dejan de interpretar un papel, el que prescriben las reglas del juego, el contexto mediático, el

lugar que su personalidad les asigna y para el que han sido seleccionados». Aquí la presentadora, con su voz en *off*, deviene emisaria y portavoz de esa telerrealidad que ha venido a suplantar a la realidad.

La realidad se ficcionaliza a través de un dispositivo escénico que no es ni verdadero ni inventado. Estamos en el ámbito de una realidad que juega a sobrerrepresentarse. El desafío no es mostrar lo real sino que parezca una película, con drama, suspense y *happy end*; con montaje, *flash-backs* y primeros planos. En palabras de Lipovetsky y Serroy (2009: 229), «Los juegos de telerrealidad se posicionan en el espacio de la autenticidad, la intimidad y la emisión en directo y no en el del “gran espectáculo” ni en el de la ficción cinematográfica». Así pues, ya no se trata de una escenificación ficticia, sino de personas reales que viven o creen vivir historias reales. Los personajes están atrapados en un plató televisivo y en un puro simulacro, ya no de vida sino de muerte. Y es que ni muertos escapan de las servidumbres de su contrato con una cadena de televisión que ha adquirido derechos, al parecer, sobre su vida ultraterrena. El individuo, seducido por los cantos de sirena de la fama o el dinero, se entrega al exhibicionismo y paga por ello un alto precio: la espectacularización y banalización —y, en última instancia, la pérdida— de su identidad.

La producción entera de Lluïsa Cunillé le da la espalda a esta mostración pornográfica de los sentimientos a que nos empuja la sociedad del espectáculo, y por eso sume a los personajes en unos silencios y misterios capaces de preservar su intimidad y dignidad. Y si bien la dramaturga ha sido capaz, en piezas anteriores, mediante múltiples y virtuosos mecanismos, de referirse en clave metafórica —sin aludir ni una sola vez, ni verbalmente ni a través de objetos escénicos como ordenadores o pantallas de plasma, a las redes sociales y las comunidades virtuales— a esta soledad del individuo en nuestra sociedad hiperconectada y expuesta como en un escaparate, en esta ocasión ha querido referirse a la telerrealidad directamente y no de modo oblicuo, sino convirtiendo el lugar de la escena en un plató televisivo e incluyendo una pantalla de plasma y una voz en *off* que actúa como maestro de ceremonias de este intervencionismo o intrusión de los *mass media* en la vida privada de los ciudadanos.

Así, en esta pieza tan escueta pero tan contundente, se denuncia la utilización de momentos íntimos de gente anónima como material para ser exhibido, juzgado, escarnecido y, en suma, consumido y fagocitado por la despiadada maquinaria mediática de nuestra sociedad del espectáculo.

5.2. *La vergonya* (2011): tras la huella de Buonarroti en Viterbo



Iglesia de Santa Caterina. Foto: Carlos Be

El Festival Quartieri dell'Arte es un festival de dramaturgia que con el tiempo ha llegado a ser un auténtico laboratorio de experimentación escénica y un referente de la nueva creación teatral. Entre septiembre y noviembre de 2011 tuvo lugar la decimoquinta edición de este festival italiano, dirigido por Gian Maria Cervo y Alberto Bassetti, y con cuatro sedes en el Lacio: Viterbo, Caprarola, Vetralla y Roma. En él se dieron cita dramaturgos tanto emergentes como consolidados de la escena nacional italiana e internacional; en concreto, participaron autores vinculados a la Sala Beckett de Barcelona, a los que se les había encargado una pieza breve en torno a un poema de Michelangelo Buonarroti.

En el ex convento de Santa Caterina —actual Aula Magna del Liceo Científico Paolo Ruffini—, en la plaza Dante de Viterbo, vivió la poetisa renacentista Vittoria Colonna entre 1541 y 1543, y allí recibía las visitas de Michelangelo Buonarroti, quien le dedicó varios de sus sonetos y la retrató en numerosos dibujos. Por ello los organizadores del festival escogieron este emplazamiento único para representar piezas breves inspiradas en poemas de Buonarroti. Como dice en su crónica Roberto Pomi (2001: 14), «A Quartieri dell'Arti corti teatrali in prima mondiale per far rivivere il luogo degli incontri tra Michelangelo Buonarroti e Vittoria Colonna». Los dramaturgos y creadores que participaron en estas *Rime di Michelangelo* —organizadas en dos series de piezas breves y representadas del 30 de septiembre al 4 de octubre de 2011— fueron los autores italianos —procedentes de variados ámbitos de la escritura, no solo de la dramaturgia— Massimo Bucchi, Alessandro Genovesi, Franco Limardi, Damian Maria Rovere Femfert, Giulio Laurenti, Tommaso Renzoni, Annalisa Elba y Maria Francesca Sacco, y los dramaturgos catalanes Lluïsa Cunillé, Gerard Vázquez, Pau Miró y Carlos Be. El estreno, organizado conjuntamente con la Sala Beckett de Barcelona, contó con la colaboración del Centro Sperimentale di Cinematografia. El director escénico del montaje fue Marco Belocchi y la traducción al italiano de las piezas catalanas corrió a cargo de Laura Bernardini.

El propósito de estas dos series de *Rime di Michelangelo* era restituir a la contemporaneidad la concreción de la poesía del artista renacentista en lo que queda del antiguo convento de Santa Caterina —30 de septiembre y 1 de octubre de 2011—, y también en la escudería del Palacio Farnese de Caprarola —4 de octubre de 2011—. Las piezas de los dramaturgos catalanes se vieron en Viterbo.

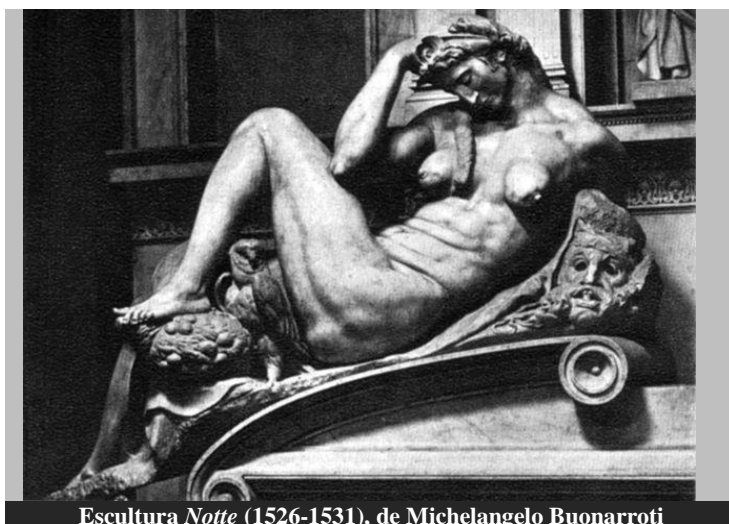
La pieza de Lluïsa Cunillé se titula *La vergonya*, y, en palabras de Roberto Pomi (2011: 14), «si interroga su quello che facciamo quando chiudamo gli occhi davanti al danno e alla vergogna». Está inspirada en el siguiente epigrama de Miguel Ángel:

**Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso
infin che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
però non mi svegliar, deh, parla basso.**

**Me es grato el sueño y más ser piedra inerte
mientras el mal con la vergüenza dura;
ya no ver ni sentir es gran ventura:
baja la voz para que no despierte**

Traducción de Alaide Foppa (1965: 40).

El epigrama de Michelangelo se inspira y basa en la escultura de mármol *Nocte*, creada entre 1526 y 1531 como parte de la decoración de la Sagrestia Nuova en San Lorenzo, Florencia. Se trata de una de las cuatro alegorías de las *Parti della Giornata*, junto con el Día, La Aurora y el Crepúsculo —clara alusión al inexorable fluir del tiempo que arrastra al hombre a la tumba—, y se halla sobre el sarcófago de la tumba de Giuliano de Medici, duque de Nemours. La Noche es representada como una personificación femenina, semiyacente y desnuda, que, por su postura, recuerda las representaciones antiguas de Leda o de Ariadna durmiente. La *Nocte* fue la primera escultura terminada del conjunto y gozó de una fama extraordinaria gracias a un epigrama de elogio de Giovanni de Carlo Strozzi, quien animaba al visitante a despertar a la estatua durmiente:



Escultura *Nocte* (1526-1531), de Michelangelo Buonarroti

La Notte, che tu vedi in sí dolci atti dormire, fu da un Angelo scolpita in questo sasso, e perchè dorme ha vita. Destala, se nol credi, e parleratti.

La Noche que tan dulcemente ves dormir, fue por un Ángel esculpida en piedra y duerme porque tiene vida. Llámala y te hablará, si no lo crees

Traducción de Alaide Foppa (1965: 40).

La lectura del soneto *O notte, o dolce tempo*, también de Michelangelo, ayuda a penetrar el significado de esta creación escultórica sita en la Capilla Medicea:

O notte, o dolce tempo, benché nero, con pace ogn' opra sempr' al fin assalta; ben vede e ben intende chi t'esalta, e chi t'onor' ha l'intelletto intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero; ché l'umid' ombra ogni quiet' appalta, e dall'infima parte alla più alta in sogno spesso porti, ov'ire spero.

O ombra del morir, per cui si ferma ogni miseria a l'alma, al cor nemica, ultimo delli afflitti e buon rimedio;

tu rendi sana nostra carn' inferma, rasciughi i pianti e posi ogni fatica, e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio

(Buonarroti, 1964: 81).

Oh noche, dulce tiempo aunque agorero con paz toda labor su fin asalta. Bien lo ve y bien lo entiende quien te exalta, y quien te rinde honor es hombre entero.

Tú tronchas lo que pienso y que no quiero, que en tu sombra y quietud nada resalta, y de esta parte baja a la más alta en sueños llevas donde ir espero.

Oh sombra del morir, por la que es vana la miseria del ánimo enemiga, del afligido el último remedio.

tú nuestra carne enferma vuelves sana, enjugas llantos, quitas la fatiga, y al que en bien vive robas ira y tedio

Traducción de Joaquín Arce (Buonarroti, 1964: 81).

En el epigrama que Michelangelo Buonarroti escribió como respuesta al de Giovanni de Carlo Strozzi, y que hemos incluido más arriba, es la escultura quien habla. La estatua dice, en primera persona, que le complace ser de piedra y estar dormida, porque así no está obligada a ver ni a sentir el daño ni la vergüenza. El motivo de su serenidad es su estado de reposo y sueño, y su desconocimiento del mal que acontece durante el día, en la vigilia. Esta voluntad de no saber más del mundo, de no ver ni sentir, tiene que ver con la situación política del momento en que fue esculpida la estatua, en tiempos del tiránico gobierno de Alessandro de Medici, que fue nombrado primer Duque de Florencia en 1531, aboliendo así la República Florentina creada en el siglo XII. Se trata de una coyuntura política aborrecible para el escultor y poeta, que, consciente de que atestiguar y padecer el yugo del Duque equivalía en cierta medida a ser cómplice del poder, consideraba envidiable la posibilidad de cerrar los ojos y convertirse en piedra.

La pieza de Lluïsa Cunillé parte de esta actitud de la estatua, explícita en el segundo verso del epigrama de Buonarroti, de cerrar los ojos para siempre al mal y a la

vergüenza. En *La vergonya* un matrimonio de ancianos ha llegado a un punto de desencuentro vital irreversible. Mientras el Hombre mayor —Home gran— trata de hacer llevadera la cotidianidad en esta etapa final de su vida en común, la Mujer mayor —Dona gran— permanece atada a una forma de conciencia política y de remordimiento —por todo lo que pudo hacer y no hizo— que le impide reconciliarse con su pasado, con su amnésico entorno y con su actual postura de pasividad y resignación. La pieza comienza así:

(Es fa la llum de cop. La DONA GRAN està asseguda en una cadira al costat d'una finestra. L'HOME GRAN està dret a unes passes d'ella.)

HOME GRAN.- T'he despertat?

DONA GRAN.- No dormia.

HOME GRAN.- Com és que estaves a les fosques?

DONA GRAN.- Se m'ha fet de nit sense que me n'adonés.

(Pausa.)

HOME GRAN.- Vols que sopem?

DONA GRAN.- No tinc gana encara.

(L'HOME GRAN encén un televisor que emet publicitat, se la mira uns moments i després n'abaixa completament el so. El televisor no és dins del camp de visió de la DONA GRAN que mira per la finestra mentre l'HOME GRAN mira la televisió.) (Cunillé, 2011c, inédita)¹⁰².

Vemos que las dos primeras intervenciones están vinculadas al epigrama de Michelangelo, por su referencia al despertar de la mujer y al hecho de que la noche ha caído sobre ella sin que se diera cuenta. La Mujer mayor representa, de alguna manera, la personificación de la Noche, y veremos que tiene sus motivos para querer dormir y no despertarse ya más. Su marido le propone salir un rato, pasear y acaso cenar fuera, pero ella prefiere quedarse en casa, pues no le gusta la idea de caminar sin llegar a parte alguna: «Si no hem d'anar enlloc m'estimo més quedar-me aquí» (Cunillé, 2011c, inédita). El Hombre mayor se lamenta de que últimamente apenas salen de casa, mientras que antes, en otro tiempo, solían ir a pasear con frecuencia:

DONA GRAN.- Per què sempre parles del que fèiem abans?

HOME GRAN.- De què vols que parlem?

DONA GRAN.- Doncs de tot allò que un dia vam dir que faríem i no hem arribat a fer mai.

¹⁰² Se trata de un texto inédito. Citamos a partir del original que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

HOME GRAN.- Com què, per exemple?

(Pausa llarga.)

DONA GRAN.- Una vegada vam tenir l'oportunitat d'enderrocar un govern. Te'n recordes?

HOME GRAN.- D'això fa molt de temps.

DONA GRAN.- Així te'n recordes encara?

HOME GRAN.- Potser no el vam enderrocar, el govern, però sí que vam aconseguir avançar les eleccions, que no és poc.

DONA GRAN.- Però el govern no va caure tal com vam dir que faríem.

HOME GRAN.- Però vam ser ben a punt.

DONA GRAN.- I a sobre les eleccions les va guanyar un partit que va formar un govern molt pitjor del que hi havia aleshores (Cunillé, 2011c, inédita).

El Hombre mayor se excusa diciendo que el resultado de las elecciones no dependía de ellos —«Et penses que si haguéssim fet caure aquell govern les coses serien ara diferents?» (Cunillé, 2011c, inédita)—, pero la Mujer mayor se recrimina por haberse conformado con tan poco y haber perdido la oportunidad de derrocar el gobierno y de cambiar de verdad el statu quo. No puede evitar tildarse a sí misma y a sus compañeros de cobardes: «ens vam donar per vençuts abans d'hora i no vam dur fins al final allò en què de debò creïem [...], malauradament ens vam donar per vençuts de la mateixa manera que tota la resta» (Cunillé, 2011c, inédita).

La Mujer mayor, talmente una estatua, se queda horas y horas todos los días ante la ventana, pensando en las acciones pasadas, tan inútiles, y también en el futuro, en el poco tiempo que les queda y que no quiere malbaratar:

HOME GRAN.- De debò penses que hem desaprofitat, que hem malbaratat el temps fins ara? Que no hem fet res que valgués la pena?

DONA GRAN.- Jo no parlo per parlar, és el que de debò penso.

(Pausa.)

HOME GRAN.- I el nostre fill? També ha estat una pèrdua de temps?

DONA GRAN.- No busquis una justificació en el nostre fill. De tota manera t'hauria de fer sospitar el fet que mai no ens vingui a veure.

HOME GRAN.- També penses que és culpa nostra que no es molesti a venir.

DONA GRAN.- Penso que tal com estan les coses potser no té gaire coses a agrair-nos (Cunillé, 2011c, inédita).

El Hombre mayor llama al hijo por teléfono, con la intención de preguntarle por qué no va nunca a visitarlos, y si tiene algún reproche que hacerles. Tras una pausa larga, el hombre cuelga el teléfono diciendo que le ha saltado el contestador. En la televisión empieza un programa de noticias. La Mujer mayor le dice a su marido que

unos días atrás llamó a unos cuantos viejos amigos que hacía mucho que no veía; a muchos no los encontró, y otros no se acordaban de nada: «O no hi eren, o els que hi eren no se'n recordaven de res, que vam estar a punt d'enderrocar un govern» (Cunillé, 2011c, inédita). Uno de los amigos tenía una idea muy vaga de cuanto hicieron en el pasado por adelantar las elecciones, y apenas sabía de qué le estaba hablando; otra amiga no se pudo poner al teléfono porque estaba enferma desde hacía tiempo; otro había muerto dos años atrás; otra le colgó el teléfono nada más saber quién llamaba.

El Hombre mayor, incapaz de formular una réplica lúcida, llama de nuevo al hijo, que esta vez sí se pone al teléfono. El Hombre mayor no es capaz de preguntarle si tiene algún reproche que hacerles, y solo le invita a pasar por casa cualquier día. Apenas hablan de nada y se despiden. Veamos el diálogo final entre los ancianos:

DONA GRAN.- Com està?

HOME GRAN.- Bé. Diu que passarà així que pugui, que està molt enfeinat aquests dies. (*Pausa.*) Vaig a preparar el sopar. Què et ve de gust?

DONA GRAN.- Qualsevol cosa.

HOME GRAN.- Encara no tens gana?

DONA GRAN.- No gaire.

(*Pausa.*)

HOME GRAN.- I no t'estimes més que sortim a sopar?

DONA GRAN.- No, no em ve de gust sortir.

(*Pausa.*)

HOME GRAN.- No trigaré gaire a preparar el sopar.

DONA GRAN.- Espera.

(*Pausa.*)

HOME GRAN.- Què?

DONA GRAN.- Quan surtis apaga el llum.

(*Pausa.*)

HOME GRAN.- No t'adormiràs, oi?

DONA GRAN.- No, no m'adormiré (Cunillé, 2011c, inédita).

La acotación final de la pieza indica que el Hombre mayor sale e inmediatamente después se va la luz. En la pantalla del televisor se ven, en ese momento, las imágenes de una manifestación multitudinaria con cargas policiales, y también una persona que se quema en el suelo. La Mujer mayor no deja de mirar por la ventana en ningún momento. Así termina la pieza.

Las actitudes entre los dos ancianos son ya irreconciliables. Ella mira por la ventana y el hombre mira la televisión. El hombre baja el volumen del televisor porque solo le interesa el hechizo de la imagen, ya no las palabras ni las razones: solo las bellas y trucadas imágenes publicitarias. Cuando el televisor muestra la violencia policial contra una manifestación ciudadana —imágenes de la represión, consecuencia de no haber derrocado un régimen que, aun bajo el disfraz de la democracia, acabó siendo tiránico como el de Alessandro de Medici—, el hombre no se halla presente, y la mujer las ignora. Dice Angélica Liddell (2014: 41) que «el sufrimiento televisivo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiere (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder) [...]». Este es el gran triunfo del poder, haber conseguido adaptar a la sociedad a la información, a la violencia informativa». La violencia televisada, que es la del sistema, no mueve ni una brizna de conciencia, por estar totalmente metabolizada, y por ser, además, concebida como ajena, aunque sea propia y de todos. Esta Mujer mayor, siendo de la misma estirpe de personajes que la Mujer, la profesora de francés, de *Barcelona, mapa de sombras*, ha perdido, si no su capacidad crítica, sí la capacidad de rebelarse y, con ella, las ganas de vivir, moverse, actuar, el deseo de errar y la condición de *flâneur*. Ella pertenece a una generación perdida, como todas, en el sucederse de los años y los siglos, que no hizo nada reseñable por su país ni por su gente, que fingió oposición a la injusticia pero acató las leyes de la tiranía. Los debilitados vínculos de la sociedad contemporánea son producto del acelerado sucederse de los movimientos y conflictos, en una era, la nuestra, que, como señala Marc Augé (1995: 25-26), crea pasado inmediato, crea historia de manera desenfadada, del mismo modo que produce alteridad, aun cuando pretenda estabilizar la historia y unificar el mundo.

La televisión seguirá emulsionando imágenes y escupiendo su lógica informativa, contra la que el espectador está inmunizado. Ella es una estatua, casi lo único que se puede ser en una sociedad anestesiada y que ha perdido la memoria, y con ella el pasado. La pregunta que le hace el anciano a su mujer, «No t'adormiràs, oi?» (Cunillé, 2011c, inédita), parece entrañar otras preguntas; tal vez lo que el hombre teme es que ella se muera, o que se inmovilice para siempre en esa silla. Todo parece indicar que la mujer seguirá despierta pero inmóvil como una estatua, mirando por la ventana lo que ocurre en la calle pero sin intervenir, y ajena al discurso televisivo, que es una versión falseada y mixtificadora de la realidad. En realidad, ella está más despierta y consciente que su marido y que todos sus amigos de juventud, encadenados al sueño

del espectáculo, de la representación de la realidad que el poder impone —«Le spectacle est le mauvaise rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil» (Debord, 1992: 25)—. La Mujer mayor, que desea dormir fuera de la representación, de ese espectáculo que es la esencia del irrealismo de la sociedad real, habla con acierto pero también con decepción y rabia, y sobre todo con vergüenza. Vergüenza de que su vida no se haya orientado a ningún fin útil para la comunidad; vergüenza de haber sido cómplice —con una complicidad basada en el silencio y la inacción— de un poder corrupto y tiránico al que la ciudadanía, con su pasividad e inercia, ha otorgado la impunidad. El hijo no tiene especial interés en visitarlos, porque es una cáscara vacía como sus padres. De ellos solo ha aprendido resignación e impasibilidad ante la injusticia, y acaso por eso —intuye la madre— no tenga nada que agradecerles.

La renuencia a salir de casa, a levantarse de la silla siquiera, a comer, etc., es la negación de la vida. La mujer está absorta en un sueño lúcido que la acerca a la muerte. Recordemos que tanto el sueño (*Hipnos*) como la Muerte (*Tánatos*) son hijos de la noche (*Nyx*) según la genealogía de Hesíodo. El mismo Michelangelo, en el soneto antes aludido, *O notte, o dolce tempo*, asimila y hermana estas instancias, por cuanto concibe la noche —sombra del morir— como el último remedio del afligido: «Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero; / ché l'umid' ombra ogni quiet' appalta, / e dall'infima parte alla più alta / in sogno spesso porti, ov'ire spero. // O ombra del morir, per cui si ferma / ogni miseria a l'alma, al cor nemica, / ultimo delli afflitti e buon rimedio» (Buonarroti, 1964: 81). Por otra parte, una de las lecturas iconológicas posibles para la *Nocte* de Michelangelo, encarnada en esta Mujer mayor de *La vergonya*, es como emblema del temperamento flemático de la teoría humoral. Este reposo sin preocupaciones, remordimientos ni duelos es el que cubre nuestra sociedad anestesiada y sumida en un profundo sueño; es la flema del ciudadano contemporáneo y la muerte de la conciencia. En esta sociedad líquida, en que las formas sociales ya no pueden mantener su forma por más tiempo, porque «se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado» (Bauman, 2007: 7), la Mujer mayor se solidifica, persevera en el estatismo y la permanencia de la forma. Antes que derretirse o licuarse prefiere solidificarse, ser piedra inerte sumida en el sueño insensible de los siglos. Lo único que la separa de los que la rodean, tan inertes como ella, es su conciencia, su vergüenza.

6.6. ESPECTÁCULOS MUSICALES DE AUTORÍA COMPARTIDA CON OTROS AUTORES

La temporada 2014/2015 es la segunda de Xavier Albertí como director artístico del Teatre Nacional de Catalunya. Su idea es que el teatro público sea mucho más que un lugar de exhibición de espectáculos: un espacio para la reflexión, conectado emocionalmente con la contemporaneidad y abierto al diálogo internacional; se propone, además, llevar a cabo una relectura del patrimonio teatral y cultural catalán, pues considera una necesidad de primer orden indagar cuál es la sensibilidad popular sobre la que se han formado los gustos teatrales de la ciudadanía. En la entrevista que le hicimos para la revista *Pausa*, declaraba que, si no éramos conscientes de nuestras raíces culturales, cuando nos proyectáramos nos caeríamos; porque las culturas no son intercambiables sino que tienen que ver con nuestros pactos de convivencia (Prieto Nadal, 2013c: 103). Albertí insiste en la idea de que precisamos conocer de dónde venimos, no solo para sentirnos colectivamente hijos de algo sino también para saber lo que han construido nuestros antepasados y hallar herramientas para analizarlo. En una entrevista más reciente, realizada por Aída Pallarès (2014: en línea), el director afirma que lo que da sentido al concepto de teatro nacional es la capacidad de crear una convención colectiva, una idiosincrasia, y para ello es imprescindible la lectura del patrimonio.

Ya a propósito de la exposición «El Paralelo 1894-1939», Albertí había expresado su convicción profunda de que la modernidad se expresa a través de unas manifestaciones culturales ligadas a una realidad material particular, a la vida cotidiana en la calle (Albertí y Molner, dirs., 2012: 170). En este sentido, el Paralelo de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX fue un reflejo de las transformaciones políticas, sociales, económicas y urbanísticas que estaba experimentando Barcelona. Por ello, en el espectáculo inaugural de la temporada 2013/2014, la mirada histórica de Albertí se paseó por el cuplé, el *music hall* y la revista que habían triunfado en el Paralelo antes del estallido de la Guerra Civil. *Taxi... al TNC!* ofrecía un programa de variedades en un formato ágil y lúdico en que números de diferente adscripción genérica —cuplé, revista, magia, contorsionismo— se sucedían dando lugar a cómicos y efectistas contrastes.

La segunda temporada se inauguró con *Per començar, sarsuela!*, un concierto teatralizado donde se daban a conocer zarzuelas muy poco presentes en el imaginario colectivo. Desde el TNC se propusieron, pues, desempolvar la tradición de la zarzuela

catalana del olvido y sacarle brillo musical y escénico. El objetivo es que el público catalán conozca y valore un patrimonio histórico y estético que fue sepultado en el olvido por razones políticas.

En ambos espectáculos inaugurales se requirió la participación, en la dramaturgia, de Lluïsa Cunillé. No actuó sola, sino que lo hizo acompañada de Xavier Pujolràs y Josep Maria Miró, en el caso de *Taxi al TNC!*; y de Josep Maria Miró y Albert Arribas —con Pujolràs en la dirección escénica— en *Per començar, sarsuela!*

6.6.1. *Taxi... al TNC!* (2013) y la revista del Paralelo



Cartel de *Taxi... al TNC!*

3) el proyecto social de acercar a más gente al teatro y favorecer a colectivos que habitualmente no pueden costearse una entrada. En este sentido, el espectáculo inaugural era benéfico y el dinero de taquilla fue íntegro al programa Apropa Cultura, un programa socioeducativo para ayudar a personas con riesgo de exclusión social. El balance fue muy positivo, ya que la recaudación llegó a los 45.000 euros.

Taxi... al TNC! pretende rehabilitar los géneros que reinaron en la época dorada del Paralelo de antes de la Guerra Civil, aquel mundo completamente perdido de cafés conciertos, cabarés, revista, vodevil y melodramas sociales, con autores y artistas como Joan Viladomat, Juan Misterio, Joan Camprubí, Enric Clarà, Raquel Meller, la Fornarina, y espectáculos de revista del empresario Manuel Sugrañes como *Love me, Bis-bis, Eureka, Oui-oui* o *Joy-joy*, reivindicados como parte importante del patrimonio teatral y cultural. Es sabido que el género que hoy llamamos revista tiene poco de teatral en el sentido de que carece de acción; es una sucesión de números. Señala Pedro Víllora (2007: 73) que el libreto es lo de menos: «unos cuantos cuadros

arbitrariamente fundidos y con escasa o ninguna relación entre sí; varias escenas que sirvan de pretexto a desfiles de mujeres con atavíos caprichosos [...], algún diálogo que pretende ser chistoso, o un cantable pegadizo». Por otra parte, tal como apuntan Albertí y Molner, «La revista del Paralelo, a diferencia de la revista de Madrid, era un espectáculo de números aislados, de gran vistosidad, sin ninguna voluntad de usar un argumento que le diera continuidad, con colaboraciones literarias de los grandes nombres del teatro catalán» (Albertí y Molner, dirs., 2012: 176). Este es el modelo que siguió *Taxi... al TNC!*

Se contó ni más ni menos que con 76 intérpretes de primer orden, que protagonizaron 18 números de variedades. Se trataba de prácticamente todo el elenco de actores que iban a pasar con una obra u otra por el escenario del TNC a lo largo de la temporada 2013/2014. Tampoco el propio director artístico del teatro quiso perder la oportunidad de actuar en lo que fue una auténtica fiesta escénica. Así, Xavier Albertí se presentó exquisitamente travestido, con un vestido negro escotado, peluca y varias capas de maquillaje, y fue presentado como la directa polaca Wanda Pitrowska. Ante el micrófono, haciendo gala de un humor sicalíptico, Albertí-Pitrowska dijo que estaba contenta de dirigir en el TNC porque es grande y a ella le gustan las cosas grandes. Dirigió en el foso de los músicos, donde tocaba la joven Orquesta de les Glòries Catalanes, salida de la vecina Escola Superior de Música (ESMUC) y que interpretó partituras halladas en el proceso de investigación para la exposición «El Paral·lel 1894-1939» y arregladas por el compositor Albert Guinovart, que coordinó la orquestación de partituras. La dirección musical corrió a cargo de Francesc Mora, de la compañía Egos Teatre, y la dramaturgia venía firmada por Lluïsa Cunillé, Josep Maria Miró y Xavier Pujolràs.

Las escenas escritas exclusivamente por Cunillé son «La classe de petons», «Teatre nacional independent», «Buscant a la dramaturgia catalana» y «Castanyoles», todas ellas vehiculadas por la voz en *off* de Jordi Boixaderas; también es la autora de la letra de la canción *La borsa*, interpretada por el grupo Alquimistes Teatre. Las iremos comentando por orden de aparición en el espectáculo.



Xavier Albertí como Wanda Pitrowska. Foto: David Ruano/TNC

La voz en *off* de Jordi Boixaderas da la bienvenida al espectáculo inaugural del TNC y enlazará, a partir de ese momento, las sucesivas actuaciones. Aparece por un lateral del escenario Wanda Pitrowska —Xavier Albertí, director del TNC, travestido—, entre mucho humo. Por su modo de caminar y de hablar, se intuye que está algo borracha. Se la presenta como una directora polaca de gran prestigio internacional, «directora titular de l’Orquestra Nacional de la Ràdio de Chodziez». Pitrowska saluda muy agradecida y se acerca a un micrófono de pie que hay en primer término del escenario: «Sou públic molt calent i estic molt calenta d’estar aquí. Teatre Nacional de Catalunya és gran i agraden a mi coses grans i fortes. I cultura és forta per continuar poble endavant. Visca cultura, i visca Teatre Nacional de Catalunya!» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita)¹⁰³. Pitrowska baja al foso de los músicos, que interpretan una pieza instrumental de Enric Clarà, *El desfile del oro*, perteneciente a la revista *Love me*, estrenada en el Teatro Cómico en 1927.

El primer número de la noche correrá a cargo de los actores Joan Carreras y Anna Sahún, que, dirigidos por Josep Maria Miró, interpretan *Al rompeolas*, con letra de Joan Misterio y música de A. R. Berdiel. La anécdota es mínima —una chica le hace creer a su familia que va a misa cuando en realidad queda con su novio— y requiere una puesta en escena cómica y explícita: Anna Sahun aparece sentada a horcajadas sobre un Carreras tumbado boca arriba y con las piernas abiertas.

¹⁰³ La dramaturgia del espectáculo es inédita. Citamos a partir del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.



Anna Sahun y Joan Carreras interpretando *Al rompeolas*. Foto: David Ruano/TNC

A continuació té lloc el número del «Singlot poètic», amb Llorenç González, sota la direcció de Albert Arribas. *Singlots poètics* era el nom que Pitarra — pseudònim de Frederic Soler (1839-1895)— li donà a la sèrie de seues obres còmiques quan sortí a la venda pública. Pitarra, figura contestatària en el marc de la Renaixença catalana, tingué com a principal empeño representar la societat popular catalana del moment. Gràcies a la paròdia, la sàtira i altres tècniques humorístiques aconseguí subvertir el statu quo teatral i aconseguir cotes de popularitat impredecibles. El poema aquí recitat correspon a fragments de la «Crida» que introdueix la compilació sencera de los *Singlots Poètics*, amb actualitzacions de grafia i expressió a càrrec de Jordi Oriol, i alguna variació lèxica. També se introdueix alguna glosa a l'actualitat però respectant en la majoria el estil i el text de Pitarra.

A continuació l'actriu Carme Sansa, dirigida per Carlota Subirós, cantarà *Niní*, que té música de Joan Viladomat i letra de Joan Misterio: «Niní, suelen llamar así, a Nicolás Simón, que es el varón menos varón que vi / Es él un pérfido doncel, tan lilí que detrás de la mujer no va jamás, el muy infiel / Las hembras no son su afición, ni santos de su devoción / Niní no corta, es la verdad, Ni ní no pincha, en realidad». Esta peça, un retrato satíric però també delicado de la figura del transexual, un clàssic de la bohèmia —«Maneras tiene de cocot, siempre al revés baila el fox trot / Pues lo invierte todo así. Porque le place ello a Niní»—, és un dels cuplés més famosos del dúo Viladomat-Misterio, a caballo entre el fox-trot i la polca. En paraules de Jaume Colell, *Niní* és una paròdia del homosexual més alocado, i és que el llenguatge de la paròdia és de los més rendibles a nivell comercial: «A tothom li agrada riure's dels

altres i aquells cuplets, entenent per cuplets tots els gèneres aplegats al voltant, es tracti de tangos, pasdobles, sardanes o xotis, gaudeixen d'una estructura amb la lletra i la música tan minuciosament engalzades que arriben a l'auditori instantàniament» (Colell, 2013: 77).

Después la voz en *off* anuncia a dos cantantes líricos de primer nivel, la mezzosoprano Claudia Schneider y el tenor Antoni Comas, que, enharinados como si fueran dos estatuas vivientes de las Ramblas, interpretan *Viatge deliciós* —música de Joan Camprubí y letra de Andreu Llobet— bajo la dirección de Alícia Gorina. La canción explica el delicioso viaje de nupcias que hacen dos recién casados por la ciudad de Barcelona, a bordo de un tranvía: «Vam sortir de Catalunya, plens de goig i d'il·lusió / I als poquets minuts de viatge, ja ens trobàvem a Aragó / Traspassàrem València, després Mallorca, passàrem de Provença al Rosselló / I al ser a Còrsega, ràpids baixàrem del cotxe, perquè em feia ganyotes el conductor». Y por muy pocos céntimos recorrieron más lugares que la mayoría de matrimonios que celebran la luna de miel, a través de la toponimia del callejero barcelonés, que se presta a confusión y fantasías viajeras.

La voz en *off* anuncia a Carme Elias, que, con la versión instrumental de fondo de *Eros* —música de J. Demón—, lee al público una carta que supuestamente ha llegado a la recepción del teatro: «Estimat Teatre Nacional: Com estàs? Fa molt temps que no sabem res de tu. Nosaltres no estem gaire bé de salut. Jo ja no sé quantes operacions a cor obert porto per culpa de les artèries que se m'embussen cada dos per tres, i encara em volen tornar a operar una vegada més» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita). Quienes escriben son los dos edificios vecinos del TNC, que se quejan de la cantidad de remodelaciones a que los han sometido en los últimos años: «M'han dit que aquesta serà la definitiva, però qualsevol se'n refia tal com estan les coses ara. A més m'han ajornat l'operació fins després de Reis, però no m'han dit de quin any [...]. Una abraçada ben forta del teus germans, Les Glòries i els Encants» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita). Y aún sigue una posdata en que le preguntan por L'Auditori y la Torre Agbar, que «Amb tanta Viagra em fa por que no acabi patint del cor com jo» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita).

A continuación un nutrido grupo de actrices — Mercè Arànega, Mercè Casasayas, Màrcia Cisteró, Antònia Jaume, Mireia Llundell, Montse Esteve, Nora Navas, Alba Pujol, Mar Ulldemolins y Teresa Urroz— interpretan el número *Fresquibilibis sur mer*, perteneciente a la revista *Love me*, estrenada en el Cómico en 1927, y dirigida en esta

versión del TNC por Jordi Prat i Coll: «Nos gusta el mar como a los peces / Sirenas somos de maillot / Y aquí en la playa muchas veces / Bailar solemos el fox-trot».



El número *Fresquibilis sur mer*. Foto: David Ruano/TNC

Es el turno de Animal Religion, los acróbatas circenses Quim Giron y Niklas Blomberg. Hacen su número sobre un piano de cola mientras interpretan el tema *El vestir d'en Pascual*, con música de Joan Viladomat y letra de Joan Misterio. Señala Jaume Colell (2013: 47) que este cuplé, de letra surrealista sobre el extravagante atavío de un personaje llamado Pasqual, es uno de los pocos títulos que traspasa el silencio de la Guerra Civil para llegar hasta la actualidad; ha perdurado en la memoria de las generaciones posteriores y ha formado parte del repertorio de artistas como Linda Vera, Mary Santpere, Salomé, Guillermina Motta, Núria Feliu o La Trinca.



NiklasBlomberg y Quim Giron (Animal Religion) en *El vestir d'en Pasqual*. Foto: David Ruano/TNC

Después los actores David Bagès y Francesc Luchetti protagonizan un número llamado «Petons, petons», con dramaturgia de Lluïsa Cunillé y dirigido por Josep Maria Miró. Incluimos a continuación un fragmento del texto:

Francesc.- En canvi el petó francès...

(Pausa.)

David.- Què?

Francesc.- Aquest sí que porta conseqüències. La veritat és que hi ha molts tipus de petons: el petó fred, el petó ardent, el sentimental, el banal, el virtual, el furtiu, l'apassionat, el zoofílic...

David.- El què?

Francesc.- El petó animal.

David.- Quin animal?

Francesc.- De qualsevol mena, des de la serp fins a l'aranya, des del mico fins al tauró.

David.- Com és el petó del tauró?

Francesc.- No l'ha besat mai un tauró?

David.- És que jo visc lluny de la costa.

Francesc.- Posi els llavis així...

David.- Així?

Francesc.- Una mica més cap enfora. (Pausa.) Més. (Pausa.) Ara acosti's.

(Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita)

Y tras la clase de besos, llegan los encargados de repartirlos, los actores Pepo Blasco, David Bagés y Aina Sánchez, que interpretan el número musical *Petons, petons*. Dirige el número Xavier Martínez. La música es de Vicenç Quiroz y la letra de Joan Misterio: «Jo vull uns llavis, experts i ben savis besant / Els meus arborin amb fe constant / Mon cor reclama l'encesa flama de l'amor / La flama roja que em tornarà boja / Sentint sorpresa dels petons l'ardor».



Aina Sánchez, Pepo Blasco y David Bagès. Foto: David Ruano/TNC

A continuación entran el Mag Hausson y la actriz Lina Lambert, que hace de ayudante. Juntos harán unos números de magia —harán aparecer una botella de vino tras otra— y se pasearán por la platea recaudando dinero al son de la música de

Charlestón final, de Enric Clarà, perteneciente a la revista *Bis-bis*, estrenada en el Teatro Cómico en 1928.

De la magia se pasa a un dúo musical y humorístico: los polifacéticos Mali Vanili aportan su particular versión del tango *Soy Miguelito*, perteneciente a la revista *Oui-oui*, estrenada en el Teatro Cómico en 1926. La música original es de Enric Clarà y la letra de Manuel Sagrañes.

Y llega después una de las actuaciones más atípicas y sorprendentes de la noche: Alquimistes Teatre, una compañía de Santa Coloma de Gramenet formada por jóvenes con discapacidad psíquica, interpreta *La borsa*, número musical dirigido por Els4vents (Francia Gajardo y Verónica Ramírez). La pieza pertenecía originalmente a la revista *Joy-joy*, estrenada en el Teatro Cómico en 1926, con música de Enric Clarà y letra de Manuel Sagrañes. Cabe señalar que la adaptación de la letra se debe a Lluïsa Cunillé: «Aquí amb un cop de sort, s'hi guanya molt, / cal invertir en accions, i en fons de pensions, / en hipoteques *subprime*, i en preferents, / cal especular ben fort i sense por» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita). Todo vale en la ley de la jungla del neocapitalismo más salvaje: explotar los recursos de los países más castigados, recortar los derechos de la clase trabajadora y, en definitiva, perpetuar la opresión de los de siempre.

Tras la actuación de Alquimistes Teatre, la voz en *off* vehicula otro gag de Cunillé, «Teatre Nacional Independent». Con una fina ironía, la autora alude a la demanda popular de celebrar una consulta para preguntar a los ciudadanos sobre la independencia de Cataluña, y hace un paralelismo con el Teatre Nacional de Catalunya. Así, la voz en *off* anuncia la voluntad de la dirección del TNC de consultar a los espectadores sobre el modelo de teatro nacional —si debe ser un teatro nacional independiente o no—, y parodia el debate que tuvo lugar en los medios catalanes en torno a las preguntas que deberían incluirse en la consulta por la independencia de Cataluña y el modo de formularlas:

TEATRE NACIONAL INDEPENDENT

Senyores i senyors, per fi ha arribat el moment que gairebé tots desitjàvem des de fa tant de temps. En breus moments els repartirem un full a cadascú amb la pregunta tan esperada.

La pregunta és: Desitja vostè que el Teatre Nacional de Catalunya sigui independent?

(Wanda Pitrowska es posa a fer mitja perquè veu que va per llarg, fa servir dues batutes i un cabdell de llana.)

Hauran de triar entre les següents respostes:

- Sí.
- No.
- No ho sé.
- O tant me fa.

En cas que guanyés la resposta afirmativa els repartiríem un segon full amb una altra pregunta molt senzilla també que diu: Quin nom dels següents triaria vostè per al nou teatre independent?

- Teatre Nacional i Independent de Catalunya.
- Teatre Independent i Nacional de Catalunya.
- Teatre Nacional Independent de Catalunya.
- Teatre Nacional de Catalunya Independent.
- Si no li agrada cap dels noms anteriors escrigui'n un vostè mateix a la línia de punts.

Un cop triat el nom del teatre repartiríem un altre full amb una tercera pregunta tan senzilla com les altres que diu: Com li sembla a vostè que s'hauria de finançar el nou teatre independent?

- Com abans.
- Com ara.
- Ja s'ho faran.
- O ja ho veurem quan siguem independents.

Em fan senyals de que hi ha hagut un problema i els fulls amb les preguntes encara no són a punt. Esperem solucionar el problema abans que s'acabi aquesta vetllada o qualsevol altra. Moltes gràcies i disculpin les molèsties.

(Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita)

Después tres jóvenes actores, Llorenç González, Peter Vives i Ramon Pujol, que son presentados por la voz en *off* como un regalo para la vista y los sentidos, interpretan el número musical *Schotisch de les corbates*, con música de Enric Clarà y letra adaptada a partir de *El schotisch de las pantorrillas*, de Manuel Sugañes. El número original se estrenó en el Cómico en 1928, dentro de la revista *Pocker*.

La escena que viene a continuación se debe a Lluïsa Cunillé. Se titula «Buscant a la dramaturgia catalana» y la reproducimos a continuación. Se oyen unas voces que hablan por teléfono y que corresponden a las actrices Mercè Arànega (A), Alba Pujol (P), Mireia Llundell (LL) Nora Navas (N), Montse Esteve (E), Mara Ulldemolins (U) i Màrcia Cisteró (C):

BUSCANT LA DRAMATÚRGIA CATALANA

(Se sent el timbre d'un telèfon, despengen.)

- A.- Sí?
- LL.- Que em podria posar amb la dramaturgia catalana?
- A.- Amb la mare o amb la filla?
- LL.- Amb la mare.
- A.- És que ara mateix no hi és.
- LL.- Doncs posi'm amb la filla.
- A.- Un moment.

(Pausa.)

- P.- Sí?
- LL.- La dramaturgia catalana?
- P.- La gran o la petita?

LL.- Qualsevol de les dues.
P.- Un moment.

(Pausa.)

N.- Sí?
LL.- La dramaturgia catalana?
N.- La contemporània o l'altra?
LL.- La que trobi primer.
N.- Un moment.

(Pausa.)

E.- Sí?
LL.- La dramaturgia catalana?
E.- La interessant o l'altra?
LL.- La que sigui.
E.- Un moment.

(Pausa.)

U.- Sí?
LL.- La dramaturgia catalana?
U.- Si vol ser atès en anglès premi 1. Si vol ser atès en francès premi 2. Si vol ser atès en qualsevol altra llengua del món premi 3.
LL.- La dramaturgia catalana?
C.- Excuse me, what's your name?
LL.- La dramaturgia catalana?
C.- The Catalan cuisine? Oh I think it's really good, I think it's wonderful, and compared to the French cuisine, it's a lot more cheaper.
LL.- Com diu?
C.- Thank you for your call.

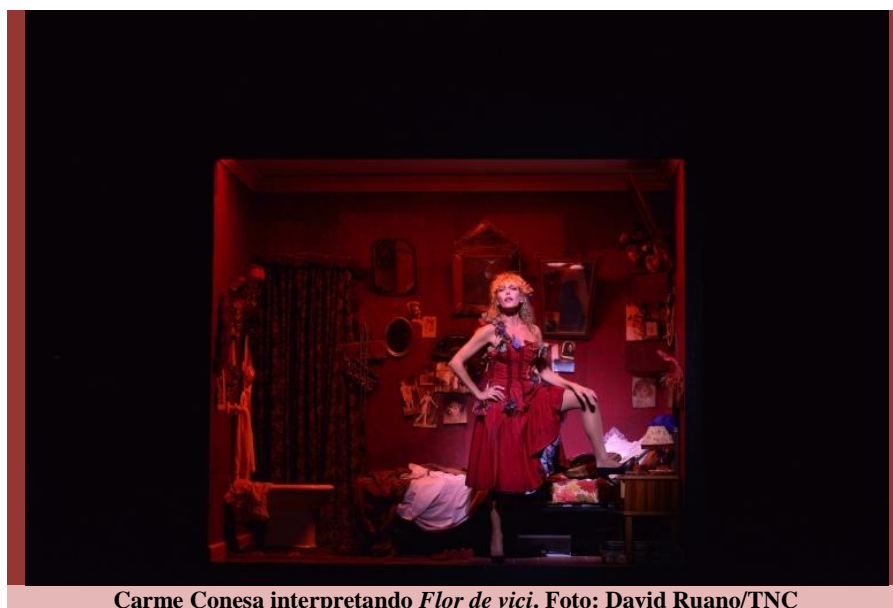
(Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita)

Este diálogo telefónico viene a satirizar la situación de la dramaturgia catalana, que parece ser un ente abstracto sobre el que se teoriza mucho —se le conocen generaciones, tendencias y estilos—, y que todo el mundo quiere conocer, pero con poca presencia en los escenarios. También pone de manifiesto el desconocimiento del propio patrimonio cultural y el desinterés que por él muestran los organismos oficiales.

Después llega el turno de un grupo de actores muy jóvenes —Esther López, Marta Ossó, Aina Sánchez, Candela Serrat, Roser Tapias, Júlia Truyol y Bernat Quintana—, que interpretan el número musical *El jazz del gato Félix*, dirigido por Israel Solà, a partir de un cuplé con letra de Josep Maria de Sagarra y música de Rafael Martínez Valls, que pertenecía a la revista *Charivarí*, estrenada en el Teatre Nou del Paral·lel en 1927.

Le sigue el número musical interpretado por la actriz Carme Conesa —uno de los retornos más esperados a los escenarios catalanes— y dirigido por Lurdes Barba, a partir del tango *Flor de vici*, con música de Joan Viladomat y letra de Joan Misterio:

«Sóc flor de vici, trista rosa desfullada / Que en rodar pel precipici, per tothom és trepitjada / I és alegria, que fingeixo amb ironia / La careta del dolor que em trenca el cor».



Señala Colell (2013: 84) que el estribillo de *Flor de vici* rezuma un aire dulce y poético «que Viladomat fa gronxar en un joc d'intervals melòdics encomanadissos». Este cuplé se inserta en la tradición de los dramas convulsos de la época, que eran muy del gusto del público por cuanto conseguían tocar la fibra trágica a base de impresiones contundentes. La pieza reproduce el tópico, muy explotado, de la prostituta que se vende para alimentar a su hijo. Hay en algunos de estos cuplés más dramáticos cierto regodeo en las desgracias ajenas, cuando más truculentas mejor; la máxima expresión de esto sería el argumento del *Tango de la cocaïna*.

Tras el número de Conesa, la voz en *off* anuncia que el concertista que debía deleitarlos con un concierto de castañuelas ha sido detenido en el aeropuerto por espionaje. Gracias a la comprensión de la policía aeroportuaria, el concertista ofrecerá una muestra de su arte desde las dependencias donde se halla detenido. Entonces entra un técnico, coloca un teléfono móvil ante el micrófono de pie y suena durante unos breves instantes una música de castañuelas. A continuación la voz en *off* añade que la policía ha interrumpido la comunicación con el presunto espía por estar emitiendo un mensaje cifrado en morse a sus cómplices.

Después de esta escena debida al ingenio de Cunillé sigue una de las actuaciones estelares de la noche, la de Lluís Homar en un número musical a partir del cuplé *El cap viu*, que tiene música de Joan Camprubí y letra de Joan Misterio y G. Pujol.

Xavier Albertí dirige a un Homar travestido en su mitad. Homar se desdobra para interpretar a una chica joven y despierta —su madre siempre le aconseja que mantenga la cabeza despejada y un estado de alerta ante los hombres: «Ja cal les noies que vigilem, quan totes soles pel món anem. / Per això la mama sempre m’ho diu: Nena, el cap viu!»— y un hombre que compendia a los pretendientes que le surgen a la chica en distintas situaciones.

Por último, se anuncia a la compañía Egos Teatre, que interpreta el número musical *Taxi... al TNC!*, dirigido por Joan Maria Segura, con música de E. P. Requena y la letra adaptada por Tin-tilín-Fox: «Taxi, taxi, taxi aturi’s, i porti’m al TNC / Que el metro i el bus fan vaga, i ara el bicing no va bé / Cal que hi arribem com sigui, no em puc perdre la funció / Que sóc la protagonista, i li ho dic ben de debò» (Cunillé, Miró y Pujolràs, 2013, inédita).



Egos Teatre en la entrada del TNC. Foto: ACN Barcelona

Taxi... al TNC! reversiona el tema *¡Chófer al Palace!* y constituye la apoteosis del espectáculo. A este número se le van sumando el resto de participantes, incluidos los técnicos. Sale del fondo del escenario un taxi, y Wanda Pitrowska se mete dentro del vehículo, que dará la vuelta para volver a salir por atrás. El taxi desaparece y los intérpretes cantan el estribillo de la canción por última vez.

La crítica se entusiasmó con este rompedor espectáculo. José Carlos Sorribes (2013: 55) destacó la voluntad de Albertí de desacralizar el templo teatral catalán con un espectáculo de varietés propio de El Molino, «un teatre musical d’inequívoc aire petard, irreverent i de joc constant al voltant de la cosa sexual». También María José

Ragué-Arias (2013: 40) celebró el aspecto popular y festivo —el desenfado y la energía— que mostraba y reivindicaba el espectáculo inaugural. Por su parte, Ramon Oliver (2013: 13) incidía en la revalorización de las sintaxis escénicas que potenciaron los espectáculos de revista, vinculados a una nueva forma de cultura de masas interclasista. En lo que se refiere a la aportación específica de Lluïsa Cunillé al espectáculo, sus transiciones entre números musicales, a cargo de la voz en *off* de Jordi Boixaderas, constituyen verdaderas perlas de ingenio que hicieron reír y mucho a la platea del TNC, y vehicularon la crítica y el comentario a la actualidad que son característicos también del género de las variedades.

6.6.2. *Per començar, sarsuela!* (2014): al rescate de la zarzuela catalana



Cartel del espectáculo *Per començar, sarsuela!*

El espectáculo inaugural de la segunda temporada del TNC con Xavier Albertí al frente se pudo ver entre los días 2 y 5 de octubre de 2014. De nuevo se trató de un espectáculo benéfico, cuyos fondos fueron a parar a Apropa Cultura, un programa de difusión cultural enfocado hacia colectivos en riesgo de exclusión social.

El rescate de partituras y letras de zarzuelas al que se había dedicado Xavier Albertí en los últimos años permitió diseñar y llevar a muy buen puerto un espectáculo confeccionado a partir de números aislados de algunas de las zarzuelas catalanas más representativas y brillantes del género aunque casi enteramente sepultadas en el olvido. Esta selección de

trece zarzuelas, de las más de cuatrocientas halladas en los archivos, abarcan un período amplio de producción: de 1864 a 1946.

La zarzuela se desarrolla en España a partir de mediados del siglo XIX, cuando los cambios demográficos empiezan a transformar Europa, preparando el terreno para la futura cultura de masas. El género es coetáneo y afín a la opereta, el *music hall* y el *Singspiel*. En Cataluña la zarzuela, que tiene en común con sus homólogas europeas la voluntad de democratizar el interés por el género lírico, contribuye a la conservación y difusión del catalán como lengua de cultura; así, los teatros del Paralelo vieron

estrenar clásicos zarzuelísticos con libreto en castellano pero también muchos en catalán. Con esta apertura de la segunda temporada, Albertí hace patente su voluntad de continuar con la labor de recuperación de la cultura popular catalana; no olvidemos que el título completo del espectáculo es *Per començar, sarsuela! Un segle de sarsuela catalana a l'escenari*. El humor y la parodia tienen cabida también en el espectáculo, no solo por la presencia de piezas con argumento jocoso, sino también por las transiciones entre número y número, que se deben a la dramaturgia a tres bandas de Lluïsa Cunillé, Albert Arribas y Josep Maria Miró.

El día de la inauguración se quiso bromear con una suspensión a última hora del espectáculo, anunciada por una voz en *off* inmediatamente después del fundido a negro para dar inicio a la función. Explica el periodista Juan Carlos Olivares (2014b: 40) que ello hizo especular a los asistentes sobre un accidente o fallo técnico, acaso por sabotaje o por falta de presupuesto, pero «La resposta és molt més senzilla: l'higiènic humor que gasta el director del TNC, especialment motivat i excitat quan rep la visita de l'oficialitat».

La voz en *off* anuncia a Wanda Pitrowska y esta sale ante el micrófono de pie, iluminada por un foco blanco. Va ataviada con un elegante vestido negro con incrustaciones de pedrería, y la misma peluca morena que lucía en *Taxi... al TNC!* En términos parecidos a los del año pasado, Albertí-Pitrowska declara que tiene un amor muy gordo para dar —«gros amor per donar»—, y que quiere llenar con él un gran agujero —«gros forat per omplir»—, que es el de la tradición de la zarzuela y sus autores. La directora polaca habla con acento extranjero y comete graciosos errores lingüísticos —resultado de haber acudido al Google Translate para la traducción del polaco al catalán— que la conducen por el resbaladizo terreno de lo sicalíptico, confiriéndole a su parlamento un tono jocoso y picante. Entonces desde el fondo del escenario se aproxima hasta el primer término una plataforma móvil que lleva encima a toda la Orquesta de les Glòries Catalanes, compuesta por dieciocho músicos, elegantemente vestidos de negro, y por un falso músico que se revelará acróbata, Christophe —Christophe Bouffartigue, uno de los dos componentes de la *Compagnie 220 vols*—. Vemos, pues, que se sustituye el tradicional foso de los músicos por una orquesta plenamente en escena; ello ratifica el radical protagonismo de la música en esta propuesta y el formato de concierto que presenta el espectáculo. Tocan un tema instrumental, *L'Euterpense*, con música del compositor menorquín Nicolau Manent. Esta fantasía sinfónica sobre motivos de Josep Anselm Clavé fue estrenada en

Barcelona en el Teatre dels Camps Elisis el 4 de junio de 1864. Tras la actuación, Pitrowska se acerca a saludar personalmente a algunos de los músicos y de pronto se va al fondo y le planta un beso en la boca al falso músico, apostado tras un xilófono, el acróbata Christophe. La iluminación despliega colores cálidos sobre la escena y la pantalla, en la que se irán proyectando, a partir del segundo tema, las letras de las sucesivas piezas interpretadas.

El segundo tema musical pertenece a la zarzuela *A posta de sol*, balada en dos actos y en verso, con música de Nicolau Manent y letra de Frederic Soler, que fue estrenada en Barcelona en el Teatre Novetats en 1871. Esta zarzuela estaba ambientada en las vísperas de la Revolución de Septiembre de 1868, que acabaría derrocando a la reina Isabel II. El argumento presenta a una pareja que debe retrasar la ceremonia de bodas porque el novio se ofrece para salvar un líder liberal, mientras otro pretendiente de la chica trata de asesinar al futuro marido y darle al crimen la apariencia de un accidente marítimo¹⁰⁴. La



Wanda Pitrowska (Xavier Albertí).
Foto: May/Circus/TNC

mezzosoprano Núria Dardinyà entra en escena e interpreta el aria que empieza así: «Roques negres, grans d'arena / que el sol daura prop del mar / són les roques, ai, ma pena / i la arena el meu gosar»¹⁰⁵. Tras la música, un supuesto asistente personal, interpretado por el acróbata Quim Giron —de Animal Religion—, le limpia el sudor a Pitrowska. La directora polaca se descalza y deja con visible alivio los zapatos de tacón a un lado. El asistente les echa desodorante a los zapatos y al salir rocía también con el spray el peinado de la mezzosoprano. La directora, que exhibe un carácter apasionado y caprichoso, hace levantarse y sentarse varias veces a los músicos.

Si us plau per força tiene letra de Serafí Pitarra —pseudónimo de Frederic Soler— y música de Antoni Gordon. La zarzuela, en un acto, fue estrenada en el Teatre Odeón en 1866. El argumento pertenece a una de las gatadas de Pitarra; en ella un viejo

¹⁰⁴ En el *dossier* de prensa del espectáculo figura un resumen argumental de cada una de las zarzuelas incluidas. En línea: <http://www.tnc.cat/sites/default/files/Sarsuela/dossier-sarsuela-catala.pdf>

¹⁰⁵ Las letras de todas las arias, romanzas y número cómicos interpretados en el espectáculo *Per començar, sarsuela!* pueden consultarse en un documento en pdf elaborado por el TNC. En línea: http://www.tnc.cat/sites/default/files/Sarsuela/lletres_sarsuela.pdf

soltero rehúsa casarse con una viuda y declara legar su herencia al servicio; esta potencial herencia aumenta cada día más que el hombre vive, y ello hace que los criados se desvivan por atenderlo, viendo en cada uno de sus obsesivos cuidados un incremento de su capital. De esta zarzuela se incluye el aria de soprano que empieza con los versos siguientes: «Quan jo surto per la Rambla / dant lo braç a n'en Jepet, / ja se'm figura que sento / tot lo xiu-xiu de la gent». La canción imagina los rumores de la gente al ver pasar a un antiguo campesino, que recogía coles y acelgas, y a su novia, que había sido camarera; pero ella, como en los poemas catulianos, no hace caso de las críticas de los envidiosos y vive el momento: «Sens dar-me'n pena em dirà nena, / nena remena ton cos bufó». Tras la interpretación, aparece de nuevo el asistente, que se abre de piernas en *split* o *spagat* para ofrecerle una botella de agua a Pitrowska. Se percibe, a cada nueva aparición de Quim Giron, la creciente presencia del circo en este espectáculo.

La legió d'honor, con música de Rafael Martínez Valls y letra de Víctor Móra y Lluís Capdevila, fue estrenada en el Teatre Nou en 1930. Su argumento mezcla tramas sentimentales y bélicas y está ambientado en un pueblo de Normandía habitado prácticamente solo por mujeres a finales de la primera Guerra Mundial; la aparición de un regimiento de soldados trastorna la vida del lugar y produce numerosas parejas, entre las que destaca la historia de amor de Carlota, una bella normanda, y Marcel, un voluntario catalán en la Legión Extranjera francesa, que, en sus romanzas, evoca los escenarios naturales de su Cataluña natal; a través de este personaje se enaltecen los símbolos catalanes prohibidos durante la dictadura de Primo de Rivera y también formas musicales como la sardana, en una translación geográfica de Cataluña a Normandía. La primera pieza interpretada de la zarzuela *La legió d'honor* en el espectáculo inaugural del TNC será la romanza de Brissac, un enterrador que reflexiona en medio de la crueldad de la guerra: «Sota terra, sota terra, / a mes mans tots caureu, / ben segur que ho teniu, / perquè tots morireu». En su cantable resuena el verso horaciano *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres* (*Odas*, 1.4, 13-14), que nos recuerda que también los poderosos —en este caso, «els altius maleïts / que la guerra han fet gran»— caerán e irán a parar algún día bajo tierra. El piadoso enterrador ayuda a morir y a rezar la última oración a los caídos: «Sembro de flors totes les foses, / sóc de la mort amic joiós. / En les trinxeres de foc / sé cercar-hi el meu lloc».

La revolta, con música de Joan Caparrós y letra de Víctor Móra, se estrenó en Barcelona en el Teatre Nou en 1930. Este episodio lírico, ambientado en 1842, teatraliza la insurrección barcelonesa contra el general Espartero, quien acabó bombardeando la ciudad desde la montaña de Montjuïc. Los protagonistas de la pieza, obreros de l'Hospitalet, acabarán asaltando la Ciudadela para liberar a uno de sus compañeros, arrestado por las fuerzas de la regencia. Xavier Mendoza interpreta una romanza de tenor en que interpreta a un arriero cantando a pleno pulmón en mitad de la naturaleza y celebrando su jornada de trabajo. Al tenor se le unen todos los cantantes —«La pols del camí, / amics traginers, / és nostra companya»— y la orquesta en pleno, en un canto bucólico y vitalista a la naturaleza, y en ese momento, en un gag del todo previsto, suena un teléfono móvil. Pitrowska, desafiante y con aire inquisitorial, se vuelve hacia el público. A continuación los instrumentos de viento tocan una de las melodías de llamada más comunes en los móviles, y Pitrowska saca un codo hacia el público en un explícito gesto de revancha. Este breve y sencillo gag funciona muy bien y vehicula una leve y graciosa crítica a la mala educación del público en el teatro.

La Paula té unes mitges, o *El maco dels Encants*, con música de Enric Morera y letra de Lluís Planes de Taverner, se estrenó en el Teatre Victòria en 1924. Esta zarzuela en dos actos muestra la historia de Paula, una vendedora de los Encantes Viejos de Barcelona, que decide prostituirse para conseguir dinero, y del *Maco*, su pretendiente, que, a fin de conseguir el amor de la chica, busca ganar dinero y establecerse como pequeño comerciante hasta que tenga capacidad económica para sacar a la chica de la prostitución. De esta zarzuela se ha seleccionado en primer lugar la escena cómica «Visca en Peroi...!», una pieza coral que celebra el brío y la gloria de Peroi, un torero de Reus de fama mundial, interpretado por el actor cantante Oriol Genís con la cara tiznada de negro y una montera en la cabeza. El torero es jaleado por los cantantes y montado a hombros del acróbata Quim Giron, y se pasea después graciosamente como si pasara la muleta bajo la proclama «Per toreros, en Peroi!». César López Rosell (2014: 64) califica esta escena como el «moment Catalunya cañí».

COR Visca en Peroi!
Visca el Lagartijo Catalán!
Ni que hagués nascut a Sevilla!
Ha nascut a Reus i és igual!

[...]

Més valent davant les banyes
no n'hi ha cap com aquest noi.
Ja ho diuen a tota Espanya:
«per toreros, en Peroi!»
Torero amb més empena
més guapo, viril,
i amb més gràcia i *hechuras*
que el busqui Madrid.



Escena còmica *Visca en Peroi...*! Foto:
May/Circus/TNC

El acròbata escondido entre la orquesta, Christophe, trepa provisto de unos platillos por una cuerda que baja desde el techo. Sigue una aria de soprano, de la misma zarzuela, que empieza así: «La dona és una nina / que tot ho du postís: / faldilles, cabellera / i els llavis de carmí. / Els homes quan hi juguen / no busquen res millor; / a n'ells què se'ls en dóna / si el cor és de cartró». Tenor y soprano mantienen un diàlogo donde expresan sus intereses contrapuestos y al parecer incompatibles: Paula confiesa que ambiciona ser rica y se ve obligada por ello a desoir la voz de la honradez y rechazar a cualquier pretendiente sin recursos; el *Maco* lamenta ser pobre y no poder proporcionarle vestidos ni riquezas a Paula, a la que considera bella porque la viste el amor. Trepado en la cuerda, Christophe hace sonar los platillos.

La meva rosa no és per a tu, con música de Enric Daniel y letra de Alfons Roure, se estrenó en el Teatre Nou en 1937. Esta opereta bufa estaba ambientada en Birosta, capital del reino ficticio de Regalèssia, que vive en un estado de crispación social y política creciente mientras su aristocracia se dedica a cultivar los vicios y a prodigarse por las zonas más dudosas de la ciudad. Se selecciona una escena còmica a propósito de una mujer policia que formula una irónica reivindicación feminista: «La dona que vol ser-ne policia / deu aprendre la instrucció / i amb ella el maneig de la pistola / que és una arma de debò». Los cinco cantantes se sincronizan en una coreografía minimalista.

Pasqua florida, con música de Cándida Pérez y letra de Rossend Llurba, fue estrenada en el Teatre Tívoli en 1922. De este sainete lírico-dramático que muestra escenas costumbristas de un barrio barcelonés, Núria Dardinyà interpretará el cuplé «El fill de l'adroguer...», en que Agneta expresa sus sentimientos por el hijo del abacero, un chico bien parecido y entregado a todas las modas: «Coneix el ball modern, / el

shimmy i el fox-trot, / i abans de que ens casem / vol ensenyar-m'ho tot!». En la transición hacia la próxima pieza musical, Quim Giron hace acrobacias con un abanico que entrega a Pitrowska.

Hemos comentado ya que *La legió d'honor* es una obra lírica en dos actos, que fue estrenada en el Teatre Nou en 1930 y gozó de muy favorable acogida. Con anterioridad se interpretó el aria «Sota terra» y ahora es el turno del dúo cómico «Ai negre!», que escenifica la pasión que sienten Madalena, interpretada por Núria Dardinyà —«Ai!, negre, que m'agrades, / t'ho he dit trenta vegades [...] / Quin negre més bufó. / Mireu què dolç és nostre amor»—, y Trabuc, un soldado negro encarnado por un Oriol Genís que, con la cara embetunada y una graciosa expresividad corporal, juega al gato y al ratón con la mujer: «Encara que sóc negre, / tinc l'ànima molt blanca / i això que a dins es tanca / no fuig per un mai més».



Begoña Alberdi, Núria Dardinyà, Xavier Mendoza, Oriol Genís y Antoni Comas. Foto: May/Circus/TNC

Tras la música, comparece de nuevo en escena Begoña Alberdi, que se ha cambiado el vestido por otro más espectacular, en abierta competición con la otra cantante. Pitrowska se dirige al público, en una momentánea ruptura de la cuarta pared, y declara haber perdido la afinación; es por ello que le pide a la concurrencia que le brinde un la. El público entona un la y la orquesta empieza a tocar.

Hemos aludido ya a la zarzuela *La meva rosa no és per a tu*, con música de Enric Daniel y letra de Alfons Roure. De esta opereta bufa en tres actos y nueve cuadros, se selecciona ahora la romanza de barítono que empieza así: «Com que m'atrau el bon

gust del vi, / com que les cartes són ma fal·lera, / dins del palau tothom diu de mi / que, en lloc d'un príncep, sóc un tronera». Corresponde este cantable a toda una declaración de intenciones del príncipe de un país donde la única norma es el exceso y el libertinaje; aunque, por razones de estado, debe casarse con una princesa, él se otorga la libertad de gozar con otras mujeres en la intimidad. Se trata de un *carpe diem* desenfrenado que desprecia las maledicencias y exhorta a vivir el amor, el placer y el juego: «Tant se me'n fum del que diran, / la qüestió és viure amb alegria. / Els dies tristos ja vindran, / la vida sempre va fent via». De nuevo Christophe abandona la zona de percusión de la orquesta para trepar por una cuerda hasta que deja de ser visible para el público; baja de nuevo y se aproxima hasta el primer término de la escena para tenderle un guión o partitura a Pitrowska. Esta, decididamente apasionada por el joven, lo agarra con fuerza y le rompe la camisa. El chico vuelve a su sitio con el torso desnudo.

La falç al puny, con música de Manuel Blancafort y letra de Lluís Capdevila y Rafael Homedes, fue estrenada en el Teatre Nou en 1931. Queda claro el tono político que domina en esta zarzuela, cuyo argumento se recorta sobre el fondo de la lucha entre liberales y absolutistas; tal como explicita el *dossier* de prensa del TNC, un amo trata de manera tiránica a los segadores y acabará recibiendo una lección de ética que servirá para denunciar las injusticias de la clase propietaria hacia sus subordinados. En el dúo cómico «T'has espantat?», una mujer muy dominante, Alegría, le exige a su marido mayor coraje, valor y pasión; busca sentirse orgullosa de él: «Vull que sàpigues matar / i que sàpigues morir / i vull que diguin de mi / “Quin home té més valent!” [...] / Tremola i esmola el punyal sigues valent! / Coratge, salvatge, fes mal sens mirament! / I mata'm d'una abraçada / i d'una besada ardent!». Su marido, Caparrot, responde gestualmente con pose de cobarde y apocado, pero luego se crece y alardea de unas virtudes que intuimos que no posee: «Tremolo i esmolo el punyal i sóc valent!». En una sátira a los ideales de hombría que pesaban sobre los varones, Caparrot asume hiperbólicamente el prototipo del *miles gloriosus* plautino o del Capitán Matamoros —Matamore, Il Capitano, Spavento, etc.— de la Comedia del Arte cuando declara disfrutar asesinando, meterse en el lodo con criminal alegría y beberse vasos de sangre.

Al final de este tema, la directora Wanda Pitrowska pronuncia una sola palabra, «pipí», y sale corriendo en un precipitado intermedio con toda la orquesta detrás. Queda el escenario vacío, con la sola presencia de Genís sentado en una silla.

Christophe, trepado a la cuerda, cabeza abajo, toca la guitarra eléctrica mientras Quim Giron hace unas acrobacias, y cruza el escenario otro actor enteramente vestido de negro sobre unos zapatos de color fucsia con unos tacones de quince centímetros. Vuelve la orquesta corriendo y se sitúan en sus puestos, pero la directora no comparece. Entonces Quim Giron, que se encuentra por azar en el lugar de la directora, hace el pino y dirige la orquesta con la batuta en un pie. Entran la directora, que recupera su sitio ante el atril, y los cantantes. La soprano Begoña Alberdi irrumpe con un vestido mucho más ostentoso que los anteriores que trasluce las ínfulas de la cantante diva y por ello desata la hilaridad del público.

De la opereta *Boris d'Euskàlia*, estrenada en el Teatre Nou en 1936 —música de Rafael Martínez Valls y letra de Artur Suárez y Jordi Campmany—, se interpreta una escena cómica, «Majestat, majestat, majestat». El rey Boris, en el país imaginario de Euskàlia, escucha las propuestas de los ministros para mejorar la calidad de vida de los súbditos, y se desespera viendo cómo la corte está interesada solo por sus propias ganancias y se desentiende por completo de los problemas del pueblo.



Wanda Pitrowska (Xavier Albertí) y Antoni Comas. Foto: May/Circus/TNC

La zarzuela expone el conflicto entre un rey que trabaja por la mejora social y una corte conspiradora que se resiste a perder sus privilegios y pisotea las leyes en beneficio propio. El rey Boris exhorta a los aristócratas a reconducir sus acciones y les reprocha que miren el pueblo con desprecio. La actitud de los ministros resulta pasmosa por el parecido que ofrece con el modus operandi de los políticos actuales; así, le proponen al rey Boris multiplicar las obras públicas, invertir más en milicia y menos en educación. Boris se da cuenta de que estas medidas supondrían la ruina de la gente

humilde y persiste en su plan: «Un ministre, més que un pare del poble ha de ser / i engrandir-lo ha d'ésser el seu deler, / però els pobles els fan grans les escoles / i l'ajuda a l'esforç de l'obrer».

Les noies de l'estatut, sainete en un acto, con música de Francesc Montserrat i Ayarbe y Ramon Ferrés, y letra de Víctor Móra, fue estrenada en el Teatre Nou en 1934. Tal como indica el *dossier* de prensa, se trata de un sainete barcelonés

ambientado en el día de la proclamación del Estado Catalán en el año 1934 por parte de Lluís Companys, poco antes de que empezara la manifestación organizada por Alianza Obrera en la plaza Sant Jaume. En un bar donde los bañistas van a refrescarse, una serie de personajes de distintos orígenes —un industrial que ha hecho el himno al Estatut, un obrero madrileño, una valenciana— se preparan para asistir a la manifestación. El dúo cómico elegido es una parodia de la célebre *Mazurca de las sombrillas* de la zarzuela Luisa Fernanda: «Allà a la platja, / mig despullades, / pel sol torrades, / saltant damunt l'oratge». En la transición del número anterior a este, Quim Giron hace acrobacias con una sombrilla, que será aludida en la intervención del coro masculino: «Si vol ser el meu consol / obri de seguida / el seu parasol. / Vagi alerta / que amb la barnilla / de la sombrilla / no em deixi cego / amb els ulls torts; / La barnilla / n'és tan senzilla / que no té punta / però que ajunta / els nostres cors».



Quim Giron (*Animal Religion*). Foto: May/Circus/TNC

Llega el turno de la comedia lírica *Tempesta esvaïda*, con música de Joaquim Serra y letra de Carme Montoriol, que fue estrenada en el Teatre Nou en 1936 por la compañía de Alexandre Nolla y Emili Vendrell. Con un argumento sencillo y una recreación de los ambientes populares, esta comedia lírica, inscrita en el marco de las iniciativas que surgieron en los años 20 y 30 del siglo XX para consolidar un teatro lírico catalán, ofrece una visión poética de la vida marinera. Ambientada en un pueblo del litoral catalán, permite asistir al vaivén emocional de una chica enamorada de un marinero que ha vuelto por amor a la hermana de esta. La protagonista verá cómo la tempestad de su corazón se disipa cuando su amor sea, al fin, correspondido por el marinero. Begoña Alberdi, que nuevamente se ha cambiado de vestido, entona un aria de soprano —«Per què aquesta angoixa, / per què aquest desmai? / Per què aquest

desfici / que no em deixa mai?»— en que se hace patente el estado de profunda turbación del personaje. Teme lo que desea, y desea lo que teme: «Vull i no voldria / i jo no sóc jo!».

La pinxeta i el noi maco, o *Com més amor més mal tracte*, con música de Joan Dotras y letra de Salvador Bonavía y Emili Vendrell, fue estrenada en Barcelona en el Teatre Victòria en 1946. Este sainete melodramático de carácter menestral, ambientado en una plaza de Barcelona a inicios de siglo XX, muestra la convivencia de los hampones de la ciudad con los trabajadores de una fábrica y las cupletistas del Pay-Pay. En la escena cómica escogida —«L'americana com la ballo jo / ningú la balla amb tanta passió. / L'americana s'ha de ballar aixís, / que és com la ballen, a Sants i a París»— los cantantes se mueven sincronizados y en un momento dado llegan a tumbarse en el suelo para que Quim Giron haga sus acrobacias por encima de ellos, mientras Christophe sigue encaramado a la cuerda. Es el número final. Después, la tarima con la orquesta inicia su movimiento de retroceso hacia el fondo del escenario; en ella, Pitrowska, iluminada por un foco blanco, se despide emocionada, llevándose la mano al corazón y expresando su «Felicitat molt íntima», que no deja de ser una emotiva expresión de respeto y gratitud del director del TNC hacia el público.

Todas las piezas incluidas corresponden al período de esplendor del género, de gran vitalidad en los escenarios barceloneses, y más concretamente en los del Paralelo, en el período que va desde 1850 hasta la Guerra Civil, si bien se incluye alguna pieza posterior a la contienda, como es el caso del número cómico de *La Pinxeta i el noi maco*, estrenada en el Teatre Victòria en 1946.

En muchas de las piezas seleccionadas para este espectáculo se ha querido realzar uno de los rasgos más característicos de la zarzuela catalana y que resulta muy apropiado reivindicar hoy: la búsqueda de la sátira en los momentos de tensión social y política; así ocurre con *Les noies de l'Estatut*, sainete ambientado en Barcelona el día de la proclamación del Estat Català por Lluís Companys en 1934. En este sentido, señala Joaquim Hernández (2014: en línea): «Així com el *Taxi al TNC!* era un reguitzell de números musicals d'un gènere poc polièdric, en aquest *Per començar, sarsuela!* la tria tendeix a encasellar la sarsuela catalana en el gènere còmic i els cuplets, com una continuïtat de la presentació de l'any passat». De todos modos, se incluyen piezas más dramáticas como la romanza «Sota terra», de *La legió d'honor*, o el aria «Per què aquesta angoixa», de *Tempesta esvaïda*. Para Juan Carlos Olivares (2014b: 40), la selección de piezas se basa tanto en la calidad de las partituras como en

la oportunidad de los libretos, que contienen referencias válidas para la actualidad y aluden a episodios históricos de gran relevancia como la Guerra dels Segadors, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Gloriosa o la Guerra Civil Española.

Con la cuidada presencia de los cantantes —vestidos de gala para las dos sopranos y frac para el tenor y el barítono— contrasta la cara pintada de negro y la montera de Oriol Genís, así como el uniforme de técnico teatral que lleva Quim Giron, el peculiar asistente de Pitrowska. Nada más empezar, la entrada de la orquesta a bordo de una plataforma móvil constituye una brillante y efectista presentación; el descanso de los músicos es presentado de modo jocosos, aparentemente improvisado y supeditado a las necesidades fisiológicas de la directora polaca, que sale corriendo de escena para ir al lavabo con toda la orquesta detrás —«una orquesta fugint al bany amb els instruments com en una escena dels germans Marx» (Olivares, 2014b: 40)—. Los minimalistas enlaces entre actuación y actuación, a cargo de un asistente contorsionista y un músico trapecista, aportan pinceladas de humor y picaresca, como también la sicalipsis y los arrebatos pasionales de Pitrowska, y las sutiles coreografías de los cantantes.

Hay muchos detalles y momentos, pequeñas acciones hábilmente dosificadas, que inyectan comicidad al recital y contribuyen a amenizar un espectáculo con formato de concierto clásico: así, cuando Pitrowska besa al trapecista camuflado entre la orquesta, o cuando le arranca la camisa; cuando Quim Giron se sube a hombros al torero negro, o cuando brinca entre los cantantes tumbados en el suelo; cuando Christophe huye cuerda arriba del acoso de la directora, o cuando rompe el lirismo de la música con un entrechocar de platillos o un solo de guitarra eléctrica; cuando la soprano con ínfulas de diva reaparece con un nuevo modelo cada vez más ostentoso. Los parlamentos de Pitrowska son obra de Albert Arribas, mientras que el resto de gags y acciones se debe a la labor conjunta de los tres dramaturgos, que hacen un verdadero encaje de bolillos para equilibrar sátira y lirismo, elegancia y humor, rigor y ludismo, en un espectáculo de factura impecable que reivindica la tradición de la zarzuela con gran solvencia, gracia y amenidad.

6.7. PIEZAS PUBLICADAS Y NO ESTRENADAS

En el año 2008 Edicions 62 publicó diez piezas de Lluïsa Cunille, algunas de las cuales habían sido el texto de partida de espectáculos inolvidables como *La cita*, *Occisió*, *Et diré sempre la veritat*, *Il·lusionistes*, *Barcelona, mapa d'ombres* y *Après moi, le déluge*. Además de estas piezas estrenadas, figuran en esta antología cuatro obras más que no han sido estrenadas; dos, *Cel* (1995) y *Atlàntida* (1998), fueron escritas en los años 90 del siglo XX, y las otras dos, de las que nos ocuparemos aquí, fueron escritas a principios del siglo XXI: *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* (2000) y *La nit* (2006). Analizaremos, además, la obra publicada y no estrenada más reciente de la autora: *El tiempo* (*El temps*, 2011), ganadora del XXXV Premi Born de Teatre. Por último, nos ocuparemos de dos piezas de teatro breve publicadas pero no estrenadas: *Una tarda* (2001) y *Estación* (2004).

6.7.1. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* (2000): viaje a la semilla

Esta pieza, escrita en el año 2000 y publicada en la antología *Deu peces* (2008), parece contener una síntesis de muchas de las obras anteriores de la autora, así como el germen de otras en gestación. Muestra concomitancias temáticas y textuales con piezas como *El instante* (1997) *Atlàntida* (1998), *Apocalipsi* (1999), *Viajeras* (2001), *Húngaros* (2002), entre otras. En concreto hallamos en ella algunas de las preocupaciones formales propias de las obras escritas a caballo entre el siglo XX y el XXI: la experimentación con el tiempo —que se detiene, se deshace, se acelera o va hacia atrás— y con los personajes. Vimos que en *Húngaros* el tiempo y el espacio aparecían licuados, y los personajes se hallaban en un tránsito continuo de identidad; esta aniquilación de las identidades era extrema en *Apocalipsi*, en que los personajes mutaban a través de espacios y tiempos líquidos hasta la desintegración del yo. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* se sitúa en esta franja de búsqueda de nuevas formas en diálogo con el contenido, y hace guiños explícitos a algunos pasajes de obras coetáneas; así, cuando el Jugador plantea el mismo acertijo que planteará la Mujer 1 en la tercera escena de *Viajeras* (2001), o cuando se alude a nombres de personajes que han salido en otras piezas, como Marta, Eduard y Glòria. Por otra parte, la equívoca relación entre la Amiga y el Amigo remite a los personajes de *Él* y la Amiga de *Aniversario* (2002), y el Extranjero podría prefigurar al Ulises de *Aquel aire infinito*, que fue escrita en el año 2001, si bien se estrenó en enero de 2003.

Varios personajes coinciden, al atardecer, en un bar sin camarero. Reza la acotación inicial: «Un bar amb moltes taules. A gairebé totes les taules hi ha un got o una tassa, com si el cambrer fes estona que no hagués passat a recollir» (Cunillé, 2008a: 191). Desde el principio está la Clienta con unas gafas de sol puestas, sentada a una mesa y mirando por la ventana; seguidamente entra la Mujer manca con una carpeta. La acotación explicita asimismo que en el baño está el Extranjero, que rompe el espejo y luego recoge los trocitos con cuidado para dejarlos en un rincón:

DONA MANCA.- Li fa res si li faig un dibuix mentre es pren el cafè? (*Pausa.*) Si em diu que no el cambrer em farà fora. Li prometo que la dibuixaré en el temps que trigui a acabar-se el cafè.

CLIENTA.- No és meu aquest cafè.

DONA MANCA.- No ha demanat res?

CLIENTA.- Encara no.

DONA MANCA.- (*Seu davant de la CLIENTA.*) Així tindrè més temps per a dibuixar-la. (*Obre la carpeta, en treu un full i un llapis.*) S'hauria de treure les ulleres (Cunillé, 2008a: 191).

Suena el teléfono público que hay colgado en la pared. Ninguna de las mujeres se levanta ni mira el teléfono siquiera. La Clienta le pregunta a la otra cómo perdió el brazo, y ella cuenta un relato fantástico acerca de un retrato que le hizo al rey y una última sesión en que se quedó a solas con él: «I ell em va confessar que al final del dia li venia al cap la idea d'abdicar, de deixar de ser rei per a poder descansar després de tants anys, però que no ho feia per estalviar tots aquells patiments al seu fill [...]. I jo llavors li vaig contestar que potser la solució seria abdicar i deixar pas a una república. El rei em va mirar als ulls i em va dir que ja ho havia pensat, però que no l'hi deixarien fer» (Cunillé, 2008a: 192-193). Así se acabó su tarea de pintora real, le pagaron lo debido pero su cuadro jamás se expuso en parte alguna sino que se encuentra en los sótanos del Museo Nacional. Poco después de acabar el retrato del rey ella tuvo un accidente de coche: un camión la avanzó de improviso e hizo volcar su vehículo:

CLIENTA.- Pensa que van fer bolcar el seu cotxe expressament?

DONA MANCA.- No ho sé.

(*Pausa.*)

CLIENTA.- I amb el rei, no hi ha tornat a parlar mai més?

DONA MANCA.- No. Però de vegades penso que si em tornessin a demanar de fer-li un altre retrat diria que sí.

CLIENTA.- El tornaria a pintar?

DONA MANCA.- Sí, però aleshores el faria d'una altra manera.

CLIENTA.- No li agrada el retrat que va fer?

DONA MANCA.- No era prou bo. (*Pausa.*) Perdoni, quan parlo dibuixo més a poc a poc. Però ara callaré i acabaré de seguida el seu retrat (Cunillé, 2008a: 194).

La Clienta le muestra a la otra mujer la ventana iluminada del hotel de enfrente, y le cuenta cómo es la habitación —la cama, el espejo, las mesillas, el edredón, las cortinas del baño, el armario, el televisor, la decoración de las paredes—, en la que parece claro que ha estado más de una vez, aunque ella no lo explicita; sí dice, en cambio, que sabe quién está ahí en ese preciso momento. Inopinadamente añade que pronto no habrá luz en esa habitación, se levanta y sale. Sin duda, acude a una cita con su amante en el hotel.

Entran en el bar el Viejo 1 y el Viejo 2, que quieren ir al baño, pero está ocupado. Se sientan a una mesa. Al principio parece que sean un par de amigos —el Viejo 1 le pide ayuda al otro para desabrocharse los botones— pero luego vemos que tienen una misión concreta: dar la orden de volar dos edificios: una fábrica de pinturas y la antigua sede de la Compañía de Aguas. Las voladuras se hacen tarde para que no haya nadie trabajando cerca, y la zona se acordona un día antes para mayor seguridad. Con todo, el Viejo 2 ha de llamar un poco antes de efectuar la voladura, para cerciorarse de que todo está preparado. Aprovechando que les quedan unos momentos, el Viejo 1 le pide que le lea una carta cuya letra no entiende, de un amigo que conoció una vez en la playa. La carta no tiene desperdicio: el remitente se disculpa por haber tardado en escribir, pero —alega— antes no había hallado el momento de sentarse a una mesa que no estuviera llena de platos y ceniceros sucios: «No volia enviar-te una d'aquestes cartes tacades d'oli i amb engrunes de pa enganxades al darrere» (Cunillé, 2008a: 197-198). Explica que una noche que no podía dormir, tras haber paseado solo días y días por la playa, abrió la maleta donde tenía las conchas que había ido recogiendo a lo largo de muchos años en la playa y construyó una especie de chaleco que se puso al día siguiente para ir a desayunar; el motivo por el que escribe al Viejo 1 es saber si tiene conchas y se las puede mandar, a fin de construir más chalecos, ya que la prenda ha tenido un éxito masivo e inesperado: «N'hi ha alguns que fins i tot la porten per sota la camisa o del vestit, com si fos una cuirassa contra el fred» (Cunillé, 2008a: 198).

El Extranjero sale del baño de hombres y se sienta a una mesa. El Viejo 2 llama y constata que está todo a punto para la voladura; quince segundos más tarde, da la

orden de proceder a las voladuras de las tres unidades sucesivamente, y de retirar después los escombros. Van los dos al baño e intercambian confidencias relativas a sueños y temores. El Viejo 1 dice soñar algunas noches que no se puede desabrochar a tiempo los pantalones y se lo hace todo encima; en cambio, el Viejo 2 tiene pesadillas con el trabajo:

VELL 2.- Jo de vegades encara somnio que he col·locat malament els explosius, o que la metxa és massa curta i no tinc temps de sortir de l'edifici, o que he d'entrar a corre-cuita per salvar un nen que s'ha colat a darrera hora per una finestra [...]. Mai no arribo a temps, i si alguna vegada hi arribo, de sobte em converteixo en el nen que he anat a salvar, així que no ha servit de res entrar-hi (Cunillé, 2008a: 200).

El Viejo 1, ante el relato de este sueño tan claustrofóbico, le da posibles soluciones: que llame por el móvil para que lo vengán a rescatar, o que salte por la ventana. El espacio se ha oscurecido, y al parecer, a fuerza de pensar en el sueño, se han metido dentro de él. Lo que era evocación de un sueño se ha convertido en realidad. De repente están atrapados en el baño, como sucedía en el sueño del Viejo 2, y llaman para que los rescaten: «Escolti? És que som a dins... Ens hem quedat tancats al lavabo..., a la planta baixa [...]. És a la fàbrica de pintures..., als lavabos de la planta baixa, al costat de les oficines» (Cunillé, 2008a: 200-201). Se corta la línea y el Viejo 2 teme que hayan pensado que es una broma, pero el Viejo 1 lo tranquiliza asegurándole que alguien vendrá a cerciorarse de que el aviso es verídico. Los vasos y copas del bar tiemblan un poco y el Viejo 2 oye un ruido de voladura. Mientras los dos ancianos tratan de llamar de nuevo, se oscurece del todo su espacio y se ilumina el bar. La Mujer manca sigue en el mismo sitio, y cerca de ella hay una Chica. El Extranjero duerme, y hay dos nuevos personajes, Él y Ella, sentados a otra mesa. La Chica le pregunta a la Mujer manca si necesitan un pianista en el bar, y comprueba que el teclado está cerrado con llave:

NOIA.- (*S'acosta al piano i tracta d'obrir-ne la tapa.*) Està tancat amb clau. (*Pausa.*) Només voldria saber si necessiten una pianista.

DONA MANCA.- Mai no he vist que el toqués ningú, el piano, ni tan sols els caps de semana.

(*Pausa. La NOIA acaricia la tapa del piano.*)

ELL.- (*A ELLA.*) Potser està desafinat.

ELLA.- (*A ELL.*) Podria ser que el tanquessin amb clau perquè ningú no el desafini (Cunillé, 2008a: 202).

Él repara en que hay una gramola. La Chica decide esperar a ver si viene el camarero, y empieza a tocar sobre la tapa del piano; dice que hace ejercicios con los dedos y explica que cuando era pequeña sus manos estaban peleadas y que solo se daban una tregua cuando tocaban el piano:

NOIA.- No toco res. Només faig dits. (*Sense deixar de fer dits damunt la tapa del piano.*) Quan era petita em semblava que les meves mans estaven barallades, que hi havia una guerra entre elles i que s'odiaven a mort. Qualsevol cosa que fes, obrir una porta, enretirar-me els cabells del front, agafar un got, eixugar-me la suor..., totes dues es barallaven per arribar-hi abans. Fins i tot a la nit, per apagar el llum i redreçar-me els llençols, es barallaven. Només hi havia treva quan tocava el piano, aleshores era com si es possessin d'acord i es parlessin l'una a l'altra. Però així que deixava de tocar el piano tornava la guerra cada cop més ferotge. De vegades em feia por agafar una forquilla o un ganivet, per por que es fessin mal. No aconseguia apaivagar-les ni tan sols quan les ficava a les butxaques una bona estona.

(*Pausa.*)

DONA MANCA.- I què va fer amb les seves mans?

NOIA.- Res. Quan vaig fer-me gran van deixar de barallar-se. No s'han tornat a barallar mai més (Cunillé, 2008a: 203-204).

La Mujer manca le enseña una trampilla que hay en el suelo, de donde a veces proceden ruidos. La Chica, ávida de encontrar al dueño del bar, se mete por la portezuela que conduce al almacén y desaparece de escena. Él, que está preocupado porque ha dejado el taxi en una zona de carga y descarga y teme que la grúa se lo lleve, explica sus experiencias como taxista en el puerto, cuando recoge a la gente que viaja en los cruceros y que suele ir borracha, al punto que los marineros se aprovechan de ellos y les roban el dinero y artículos que han comprado en tierra.

La Mujer manca explica lo que oye que ocurre al otro lado de la trampilla. La Chica es hija de Él y de Ella, que no parecen muy preocupados por la desaparición de la hija. La Mujer manca retransmite: «L'amo diu que el piano era de la seva dona, i des que va morir no l'ha tornat a tocar ningú més [...]. L'amo diu que sembla una noia molt eixerida i que, a més, és molt maca [...]. Ara li demana que es deixi anar els cabells [...]. No se sent res [...]. Parlen molt fluix» (Cunillé, 2008a: 205-206). Él se levanta, le propina una bofetada a Ella y sale del bar.

Ella, la madre de la Chica, que trabaja en la lavandería de un hospital, explica que ese día ha habido un simulacro de incendio en el hospital. Luego se acerca a la trampilla y sale del bar. Suena el teléfono colgado en la pared, y el Extranjero se

despierta y dice unas palabras en su lengua. La Mujer manca compra un paquete en la máquina de tabaco, de donde sale una voz metálica que le agradece la compra, y vuelve a sentarse; entonces el Extranjero se levanta y se sienta en el suelo con la cara apoyada en la foto que decora la máquina de tabaco, la foto de un desierto.

Entran dos jóvenes viajeras que se sientan a una mesa. La Viajera 2 le da a escoger a la otra uno de sus dos puños cerrados, y la Viajera 1 escoge el que contiene un diente de oro, que la otra cogió de una mesilla de noche. Una de ellas pone una moneda en la gramola, pero no funciona. El Extranjero, apoyado en la máquina de tabaco, habla en su lengua a algunos compañeros que lo han abandonado, no sabemos si en mitad del desierto o en otra parte. Se queja de la poca luz y del frío. Al evocar un beso dado en otro tiempo a alguien, besa la foto del desierto. La Viajera 2 coge un periódico de una mesa y propone mirar los anuncios de teatro; enumera los museos que hay en la ciudad. La Viajera 1 coge un águila disecada que hay en un rincón: «Què devia pensar quan la van matar? Segur que el pensament encara és a dins també dissecat [...]. Pels ulls es pot saber l'últim pensament, l'últim de tots [...]. No hi ha dolor, és com si a l'últim segon hagués vist alguna cosa [...]. No ho sé, però s'ha quedat aquí, per sempre» (Cunillé, 2008a: 211). La Viajera 2 relativiza el discurso de la otra, y dice que los ojos del águila son de cristal; luego va al baño y se da cuenta de que no hay espejo.

Se va la luz del baño de mujeres y se ilumina el de hombres con una luz filtrada por la ventana desde la calle. El Viejo 1 mira los dibujos de las paredes y comenta que en la pila hay pedazos del espejo roto. Un Hombre del que no nos ha advertido ninguna acotación y que aparece en lugar del Viejo 2, que esperaríamos encontrar aquí, le retuerce un brazo al Viejo 1, para conseguir que este grite y alguien acuda al reclamo: «Ara, quan et destapi la boca, cridaràs tan fort com puguis i no deixaràs de cridar fins que vingui algú» (Cunillé, 2008a: 213). ¿Dónde están ahora, en qué espacio mental? ¿Dónde está el Viejo 2, perdido en su pesadilla? ¿Quién es el Hombre?

Se ilumina el bar y se va la luz del baño. El Extranjero continúa sentado en el suelo junto a la máquina de tabaco con los ojos cerrados, y, sentado a una mesa, hay un Ciego que se pregunta por el origen de un ruido que oye; se trata del lápiz de la Mujer manca, que está dibujando el Hotel Continental:

DONA MANCA.- Escolti, em deixa que el dibuixi? Només serà un moment...

CEC.- Em podria dibuixar sense demanar-me permís.

DONA MANCA.- Sempre demano permís abans de dibuixar algú [...].

CEC.- Vostè, com és? (*Pausa.*) No m'ho vol dir?

DONA MANCA.- No sóc gaire alta... I tinc una cara força proporcionada, tret del nas que és una mica gran [...].

CEC.- Alguna vegada es dibuixa a vostè mateixa? [...] I com ho feia? Davant d'un mirall? [...] No puc imaginar-me com és un mirall, ni tan sols com es trenca. (*Pausa.*) Per a les mans cada tros de mirall és diferent dels altres, però mai no podran distingir què hi ha reflectit a cadascun dels trossos. (*Pausa llarga.*) Em deixa que li toqui la cara un moment?

DONA MANCA.- Sí... (*El CEC aixeca la mà i la DONA MANCA l'acosta a la seva cara. Pausa.*) Em falta un braç.

CEC.- Un braç?

DONA MANCA.- Sí. (*Pausa.*) No vol saber com el vaig perdre?

CEC.- No és de naixement? És el que jo dic quan algú em pregunta com vaig perdre la vista. Però en realitat la vaig perdre quan tenia dos mesos (Cunillé, 2008a: 214-215).

El recorrido de la mano del Ciego por la cara y los cabellos de la Mujer manca se vuelve cada vez más sensual. La Mujer manca lo informa de que se han encendido las luces de la calle, pero él decide quedarse hasta que ella termine el dibujo.

Entren en el bar la Amiga y el Amigo, que se sientan a la mesa donde antes estaba el Extranjero. El Amigo se levanta y pone una moneda en la máquina tragaperras. Se ilumina el baño de mujeres donde la Viajera 2 se ha cambiado de ropa y se está peinando. La Viajera 1 se empieza a pintar unas rayas en la cara con el pintalabios y el lápiz de ojos; luego maquillará a la Viajera 2. Paralelamente a esta situación, en el bar el Extranjero se sienta a la mesa donde está la Amiga y le explica que lo han atracado y le han quitado todo el dinero: «Acabava de sortir d'un caixer i un tipus m'ha posat una navalla de mig metro al coll i m'ha demanat tots els diners [...]. Aleshores em crida que m'agenolli [...]. Ho faig i llavors em diu que li demani que em perdoni la vida» (Cunillé, 2008a: 217). El Extranjero explica que se ha negado a suplicarle al ladrón que le perdonara la vida, y este al final no lo ha matado porque ha visto la cámara del cajero.

En el baño, mientras la Viajera 1 la maquilla, la Viajera 2 ensaya una entrevista de trabajo para limpiar habitaciones en el Hotel Continental. La Viajera 1 finge que es la entrevistadora mientras la maquilla: «Obre la boca. (*Li pinta els llavis.*) Pot començar a treballar demà mateix. Ah, i haurà de fer cada habitació en dos minuts i mig» (Cunillé, 2008a: 218). La Viajera 2 le advierte que no piensa buscar trabajo para ella, y la Viajera 1 afirma que entrará a hurtadillas en el zoo y liberará a tantos animales como pueda: «T'ho juraré si tu em jures que calaràs foc a l'hotel si no et donen feina» (Cunillé, 2008a: 219). La Viajera 2 cierra su maleta mientras el Amigo, que estaba ante la máquina tragaperras, se acerca a la mesa donde está el Extranjero; le dice que

hace una hora que espera al camarero. La Viajera 2 sale del baño y, antes de irse del bar, le pide un cigarrillo a la Amiga, que no tiene. Cuando la Viajera 2 ya ha salido, la Viajera 1 juega a hacer sombras chinas con las manos, recreando formas animales en el baño. Entran en el bar Marta, Eduard y Glòria, muy arreglados. Marta, en la puerta, no es partidaria de tomar una copa, porque van a llegar tarde allí donde van, pero Eduard y Glòria se sientan a una mesa, y Marta al final también. Como no está el camarero y no pueden pedir una copa, se ponen a jugar a cartas.

El Extranjero llama a la puerta del baño de hombres, donde están el Viejo 1 y un Joven que mira por la ventana. Parece que el Viejo 2 va rejuveneciendo: primero lo reemplazó un Hombre de mediana edad y ahora este Joven; es como si estuviera haciendo un viaje regresivo. El baño, además de atalaya de los sueños, deviene túnel o máquina del tiempo. El Joven mira por la ventana y dice ver solo algunos coches aparcados. El Extranjero está golpeando fuera pero parece que los dos hombres del baño, que oyen unos golpes remotos, están muy lejos de esa realidad, perdidos en una ensoñación o, acaso, en un mundo paralelo. El Joven se lava las manos y se queja de que, siendo mecánico, la grasa se le mete en las uñas y nunca consigue limpiarla del todo. El Joven se lava las manos cada vez con más ansia, se quita la camisa y después los pantalones hasta que se queda desnudo con la intención de lavarse el cuerpo entero. Se oscurece el baño y se ilumina el bar.

La Mujer manca continúa sentada dibujando. El Ciego ya no está. Eduard está haciendo un castillo con los naipes. La Viajera 1 trata de separar con una navaja el águila disecada del soporte donde está pegada. En otra mesa está la Desconocida, con un perro a sus pies, y en otra mesa el Desconocido. El Cliente también está sentado solo, y el Amigo y el Extranjero siguen sentados juntos. El Jugador juega al billar. La Desconocida explica que por motivos de trabajo no puede ocuparse del perro que le ha dejado su hermano, y el Desconocido afirma conocer a alguien a quien tal vez le interese quedarse con el perro. El Extranjero se sitúa cerca de la Amiga, que antes había rehuido su compañía cambiándose de mesa; quiere invitarla a una copa de parte de un caballero que se encuentra en el bar.

Suena el teléfono y el Cliente lo descuelga, responde que el camarero no está y emplaza al interlocutor a llamar más tarde. Cuelga, introduce una moneda y llama a su superior, al parecer interesado en quedarse con el local, y le suministra la poca información que tiene acerca del dueño del bar, un extranjero que hace poco que vive allí. El Cliente cuelga el teléfono y juega a los dardos. Cuando clava el primer dardo

en la diana, se hunde el castillo de naipes de Eduard. Marta rebusca en el bolso su invitación, que no encuentra. Sus hermanos, Glòria y Eduard, tratan de tranquilizarla, y aseguran que la dejarán entrar sin problemas en la fiesta y que lo pasará muy bien. Ella insiste en que deberían irse ya, pero Eduard se empeña en tomar una copa y sigue jugando con las cartas él solo: «Havíem jugat tots tres de petits, però com que sempre guanyava ell, al final ho vam deixar córrer. I ara, la veritat, és que ja no me'n recordo de cap joc» (Cunillé, 2008a: 226). La Viajera 1 dice que sabe muchos juegos y que puede enseñárselos a los tres hermanos, pero éstos responden que no tienen tiempo. El Extranjero le habla de la Amiga al Amigo; al parecer, el caballero que la quería invitar a una copa no es otro que el hombre con el que ha acudido al bar, al que por alguna razón ahora ella rechaza:

ESTRANGER.- No hi ha hagut sort. Em sembla que la seva dama està esperant algú altre [...] l'hi he vist als ulls [...]. He vist que fa dies que no dorm, que les mans li tremolen, fins i tot amb els punys tancats. Té una cançó al cap i prova de cantar-la però no li surt. Per això mou els llavis tota l'estona, repetint la mateixa estrofa una vegada i una altra... Voldria fumar, però no vol anar fins a la màquina del tabac perquè li sembla que està molt lluny... També voldria trucar per telèfon, però ara no recorda el número de ningú» (Cunillé, 2008a: 227).

El Cliente ha dejado de jugar a los dardos y llama por teléfono. Habla con su mujer y le dice que llegará tarde, porque —miente— está tratando de convencer al amo del bar de que se lo venda. Cuelga el teléfono y vuelve a jugar a los dardos. El Desconocido le da su tarjeta a la Desconocida; le dice que es especialista de cine y trabaja en una película que se rueda cerca de allí. Le muestra algunas fotos de sus trabajos. La Viajera 1 le propone jugar una partida al billar:

VIATGERA 1.- Vols jugar una partida?

JUGADOR.- Espero una persona.

VIATGERA 1.- Tens por que et guanyi?

(Pausa.)

JUGADOR.- L'àguila és teva?

VIATGERA 1.- No és de ningú.

JUGADOR.- Per què li has serrat les potes?

VIATGERA 1.- Perquè pugui volar i marxar d'aquest cau.

JUGADOR.- De moment no sembla que vulgui marxar.

(Pausa.)

VIATGERA 1.- Em deixes jugar o no?

JUGADOR.- T'he dit que espero algú.
 VIATGERA 1.- No vindrà.
 JUGADOR.- Com ho saps?
 VIATGERA 1.- Si jo tingués una cita amb tu abans d'anar-hi m'estimaria més tirar-me d'un pont abaix.
 JUGADOR.- Per què d'un pont?
 VIATGERA 1.- Què?
 JUGADOR.- Per què d'un pont?
 VIATGERA 1.- Deixa'm. No em toquis (Cunillé, 2008a: 229).

La Viajera 1 se sienta a la mesa donde está el águila. Glòria se queja de que le duelen los pies, se descalza e intercambia los zapatos con Marta. Eduard se imagina ya en la fiesta, donde espera que haya un jardín para poder escaparse a tomar una copa con una desconocida. Esta referencia a una fiesta en un jardín o en una terraza recuerda algunas escenas de obras como *La festa* (1994), *El instante* (1997) o *Apocalipsi* (1999), e incluso parece prefigurar la primera escena de una obra muy posterior, *Patos salvajes* (2011). La idea de ir a una fiesta que no saben ni donde se ubica, con efecto sorpresa total, como también la fijación de tener el cielo «com a sostre amb totes les seves estrelles» (Cunillé, 2008a: 230), nos devuelve a la imagen de la noria de la escena tercera de *Viajeras* (2001), del mismo modo que el hecho de que Eduard imagine hacerle trucos de cartas a una desconocida imaginaria remite a los juegos de manos del Mago de *Il·lusionistes* (2004).

El Extranjero se vuelve a dirigir a la Amiga para hablarle del caballero de la otra mesa —el Amigo—, que quiere invitarla, y se ofrece incluso a acompañarla hasta la puerta para librarla de él; nótese que la equívoca relación entre la Amiga y el Amigo se parece a la de los personajes de Él y la Amiga de *Aniversario* (2002). Después el Extranjero hace una serie de observaciones sobre el estado del bar:

ESTRANGER.- Només intentava prevenir-la abans de marxar [...]. No li sembla el bar més brut que ha vist mai? Jo vinc aquí perquè és l'únic lloc on em fien. Es pensen que sóc amic de l'amo. I tot perquè una vegada se'm va acostar l'amo, em va posar una mà aquí, a l'espatlla dreta, i em va preguntar: «Tot va bé, mestre?» I després em va dir que em prenguéss una copa a la seva salut. I des d'aleshores ho faig, de tant en tant hi vinc i em prenc una copa a la seva salut (Cunillé, 2008a: 231-232).

El Extranjero se levanta y sale del bar. La Viajera 1 coge un dardo y lo lanza a la diana. El Cliente tampoco quiere jugar con ella —solo está haciendo tiempo para llegar tarde a casa— pero, ante el desafío de la mujer, accede a jugar con las condiciones que ella le pone: «Si jo guanyo m'hauràs de donar tot el que tinguís a la

butxaca dreta» (Cunillé, 2008a: 232). La Desconocida le devuelve las fotos al Desconocido, y admite que no conoce ninguna de las películas en cuyo rodaje ha participado. Este confiesa: «Jo no sóc una persona massa valenta, però un cop el director ha cridat “Acció!” ja no sento cap por, puc fer el que sigui, qualsevol cosa. Com si de sobte hagués sentit la paraula màgica» (Cunillé, 2008a: 233). Mientras el Desconocido acaricia el perro, entra la Viajera 2 y se sienta a una mesa.

Glòria enciende y apaga una cerilla, y recrea o anticipa aquel momento de la fiesta en que se apaga la luz: «Llavors s’encenen espelmes i se’n posa una a cada taula o a cada racó on hi ha una rotllana de gent, i algú comença a explicar allò que mai no ha explicat a ningú, i els altres se l’escolten sense fer preguntes» (Cunillé, 2008a: 234). Los tres personajes parecen disfrutar hablando, prefigurando una fiesta a la que probablemente no acudirán para que no defraude sus expectativas.

La Viajera 1 y el Cliente empatan jugando a los dardos. Ella quiere hacer una jugada de desempate, en la que el hombre se juegue las llaves del coche de la empresa; él, a su vez, propone que ella se juegue el pájaro disecado. Gana él pero ella, en lugar de darle el águila, le clava un dardo en la mano. El Cliente se apoya dolorido en la gramola —suena una canción— y la Viajera 1 coge las llaves del coche y sale corriendo del bar. El hombre sale tras ella.

El Amigo se sienta a la mesa de la Amiga, y esta se empieza a desmaquillar poco a poco. Eduard y Glòria se ponen a bailar. La Amiga se acaba de desmaquillar, se quita la peluca, y descubrimos que es un hombre; después sale del bar. La canción se acaba y Eduard y Glòria siguen bailando unos instantes sin música; después le proponen a Marta volver los tres a casa, pues se ha hecho tarde. Los tres hermanos salen del bar y la Viajera 2 llama desde el teléfono público a la policía para informar de un incendio en el Hotel Continental; parece, pues, que ha cumplido su juramento de calar fuego al hotel si no la contrataban. Después deja caer el auricular y se queda inmóvil. La Desconocida se levanta para irse y el Desconocido trata de retenerla. Ella tiene que madrugar y habla de las dificultades de su trabajo como directora de una escuela:

DESCONEGUT.- Té molts alumnes a la seva escola? [...] Es porten malament?
[...] Què fan?

DESCONEGUDA.- Es fiquen pertot arreu... Es tanquen als lavabos, s’enfilen a les taules, salten la tàpia...

DESCONEGUT.- I no els castiga?

DESCONEGUDA.- Sí, però no serveix de gaire [...].

DESCONEGUT.- Esperí's... Imagini's que jo sóc alumne seu, un dels alumnes de la seva escola...

DESCONEGUDA.- Què?

DESCONEGUT.- Sóc un dels alumnes i m'he enfilat a una cadira... Què em diria?

DESCONEGUDA.- Què vol dir?

DESCONEGUT.- Com em faria baixar? [...] Què em diria?

DESCONEGUDA.- Ara?

DESCONEGUT.- (*S'enfila a una cadira.*) Sí, vinga..., què em diria?

DESCONEGUDA.- Però què fa?

DESCONEGUT.- (*S'enfila a una taula.*) Si no em diu res continuaré pujant...

DESCONEGUDA.- És millor que baixi abans que vingui el cambrer...

DESCONEGUT.- Això diu als seus alumnes?

DESCONEGUDA.- Tot això és ridícul...

DESCONEGUT.- Així no em farà baixar... Provi-ho d'una altra manera... (Cunillé, 2008a: 239-240).

El Desconocido coge una silla y la pone encima de la mesa: «No em digui si us plau, mani-m'ho» (Cunillé, 2008a: 240); se sube arriba de la silla y después se cuelga con las dos manos del ventilador del techo. Los coches de bomberos y la policía llegan al hotel. La Viajera 2 y el Jugador salen del bar. El Desconocido desafía a la Desconocida a que, como forma de punición o sanción, o como método extremo para hacerlo bajar, encienda el ventilador y lo haga girar: «L'interruptor és allà [...]. Digui'm que si no baixo el premerà» (Cunillé, 2008a: 249). La Desconocida sale del bar con el perro. El águila empieza a mover las alas y sale volando por la puerta. Se dejan de oír las sirenas de la policía y ya solo se ven las luces. La Mujer manca cuelga el teléfono que había quedado descolgado. El Jugador entra otra vez, anunciando que no hay nadie malherido, y le plantea a la Mujer manca el mismo acertijo que salía en la escena tercera de *Viajeras*: «Per més que em vinguis darrere mai no em podràs atrapar, i quan vulguis retirar-te sempre t'hauré d'empaitar» (Cunillé, 2008a: 242). Luego el Jugador formula un enigma: «Imagini's un pont. Imagini's que cada dia entren alhora una dona per la banda nord del pont i un home per la banda sud del pont, i que segons després la dona torna a sortir per la banda nord i l'home per la banda sud també alhora. Què pot haver passat a sota el pont?» (Cunillé, 2008a: 242). El Jugador calcula que al hombre y a la mujer del enigma solo les da tiempo de cruzarse bajo el puente, pero no de detenerse ni un segundo; le pide ayuda a la Mujer manca, una experta en la observación de la naturaleza humana, para resolver el misterio: «Vol dir que es troben cada dia a sota el pont només per mirar-se? [...] Podria ser la seva única certesa [...]. Que l'altre és viu» (Cunillé, 2008a: 244).

Se oscurece el bar y se ilumina el baño: el grifo está roto y sale un chorro de agua. Están el Viejo 1, a quien el agua le llega más arriba de las rodillas, y un Enano, que canta una canción y le pide al anciano que le cuente algo para no dormirse, por ejemplo el viaje más largo que haya hecho. El Viejo 1 lo más lejos que llegó fue a la capital, en tiempos de la guerra, como soldado; lo hirieron en seguida —le estalló una bomba cerca— y tuvo que pasar mucho tiempo en el hospital: «Una sotragada molt forta em va llançar a terra, i després, res. Quan em vaig despertar a l'hospital només sentia un xiulet. Com si algú em xiulés tota l'estona a les orelles» (Cunillé, 2008a: 246). El Enano silba con los dedos en la boca, y le pregunta al anciano si era ese el silbido que oía en el hospital de guerra. La obra termina del siguiente modo:

VELL 1.- Escolta, podries pujar a les meves espatlles i enfilar-te a la finestra. Segur que tu hi caps, segur que tu pots sortir.

NAN.- Ja tens prou força per aguantar-me?

VELL 1.- Sí.

NAN.- I tu què faràs?

VELL 1.- T'espero fins que tornis.

NAN.- Te'n refies?

VELL 1.- Sí.

(Pausa. El VELL 1 ajuda el NAN a enfilar-se a la finestra.)

NAN.- Dóna'm alguna cosa teva. Així pensaré que he de tornar-te-la.

VELL 1.- No tinc res.

NAN.- No portes un anell o una medalla?

VELL 1.- No.

NAN.- I rellotge?

VELL 1.- Tampoc. *(Pausa.)* Només tinc aquesta carta.

NAN.- Una carta?

VELL 1.- Sí.

NAN.- De qui és?

VELL 1.- És la carta d'un amic.

(Pausa.)

NAN.- Ja em va bé. *(Pausa.)* No me la dones? *(El VELL 1 li dóna la carta i se la guarda.)* Adéu.

(El NAN surt per la finestra. Pausa llarga. Se'n va la llum del lavabo i s'il·lumina el bar. No hi ha ningú. Després d'uns moments s'obre la trapa del terra i en surt una VELLA que s'acosta al piano, amb una clau obre la tapa i es queda mirant les tecles. Obscuritat.) (Cunillé, 2008a: 246-247)

El Enano y su promesa de volver, por el hecho de tener que devolver un objeto personal del Viejo 1, recuerda a la primera escena de *La cita* (1999), en que un Viejo le da un reloj a un Hombre al que ha conocido en el parque como prueba de que

volverá tras mediar en un negocio que han convenido. La presencia de este Enano donde al principio había el Viejo 2 nos sitúa en un territorio sobrenatural y misterioso, en que el tiempo está enrarecido y los personajes mutan, atrapados en un bar en que todos esperan que les sirva un camarero inexistente. La Vieja que aparece al final de la pieza, emergiendo de la trampilla para sentarse al piano, corrobora la condición fantasmal de ese bar abandonado, casi un espacio de la conciencia. ¿Es la antigua dueña del bar o es la Chica, la hija de Él y Ella, que ha entrado por la trampilla y no ha salido más?

El espacio donde nos sitúa Lluïsa Cunillé en esta pieza es como un limbo o una sala de espera, y es también la encrucijada donde se dan cita muchos personajes y obsesiones temáticas y formales de la autora. Si bien parece que en este bar, en que la noción de causalidad está suspendida, el tiempo se haya detenido, se da asimismo una regresión al pasado, una suerte de viaje a la semilla —el Viejo 2, en el baño, se remonta a su época de Hombre, de Joven y de Niño sucesivamente— y también momentos de aceleración, como este presunto retorno de la Chica convertida en una Vieja. Es como si hubiera huecos en el tiempo, que conectan momentos del presente con otros del pasado e incluso del futuro. Una constelación temporal dispuesta de modo que todo está interrelacionado pero no hay posibilidad de avance para la fábula. No hay progreso en la acción ni en los personajes que se hallan estancados en esa agua remansada o acumulada, el estanque o *estany* del título. Un remanso de tiempo y de vida donde es posible la supervivencia, la resistencia o incluso la disidencia de los patos salvajes, que, a pesar de estar hundidos en el pantano de la mentira, como diría Ibsen (2000a: 182), se agarran a las algas del fondo para emerger, al fin, no como cisnes sino como ánades todavía más salvajes¹⁰⁶ o, incluso, como un águila disecada capaz de emprender el vuelo.

En esta tierra de nadie, los personajes, no pueden sino emplearse en acciones inútiles, juegos y acertijos, como hacen el Jugador y la Viajera 1, o tensarse aspiracionalmente —es el caso de Marta, Eduard y Glòria, tríada de hermanos que prefigura la de *Il·lusionistes* (2004)— hacia la idea benéfica de una fiesta llena de diversión pero también provista de orden interno y de sentido: «A mi el que més m'agrada de les festes no és ballar... M'agrada sobretot quan arribes i saludes els amfitrions, i llavors ells molt amablement et pregunten si coneixes la casa, i

¹⁰⁶ Véase lo expuesto a propósito de *Patos salvajes* en el epígrafe 6.3.5.

t'acompanyen al jardí, a la cuina, al bany, t'ensenyen els dormitoris, fins que arriben a una porta tancada, i molt fluix et pregunten si vols veure els nens que dormen» (Cunillé, 2008a: 237). Una fiesta que es la propia vida, o su versión mejorada, de la que los tres hermanos se sienten en cierto modo expulsados. A menudo el juego es llevado a sus últimas consecuencias —el incendio del Hotel Continental puede entenderse como el cumplimiento de la promesa, por parte de la Viajera 2, de quemar el hotel si no le daban trabajo— o los personajes no saben perder —la Viajera 1 le clava el dardo al hombre y le roba el coche—. Borradas las fronteras entre el espacio y los elementos que se hallan en él, este bar fantasmal deja de ser territorio —se desterritorializa— para ser puro paisaje, como la fotografía del desierto en la máquina de tabaco. De este lugar se entra y se sale vagando y perdiéndose continuamente, sin estrategias lógicas sino con recurso a la imaginación y a lo sobrenatural: pronunciando una palabra mágica, como el Desconocido; internándose en un sueño, como el Viejo 2; cumpliendo las promesas, como la Viajera 2, o transgrediendo las normas del juego, como la Viajera 1. Cada uno tiene o encuentra su llave; también la Vieja, que al final abre la tapa del piano pero no se decide a tocarlo.

Los personajes, a la espera de una gracia divina o de una providencia que no se manifiesta, aguardan un gesto o una acción que son postergados indefinidamente; nadie acude a servirlos en ese bar destartado sino que —acaso por quedarse fuera de la lógica del consumo que rige el tiempo de nuestra sociedad— se les abandona en una suerte de más allá desasosegador y polvoriento, un centrifugado de tiempos sin seguridad ni descanso. Hay en esta pieza una cierta condición de irrepresentabilidad, que tiene que ver con el registro poético, más que del lenguaje, de la sintaxis escénica y la naturaleza de las acciones. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* exige de la dirección una traducción escénica no necesariamente fiel pero sí sugestiva y capaz de producir el mismo efecto que la lectura del texto produce en el lector. Nadie se ha atrevido hasta ahora a llevarlo a escena.

6.7.2. *La nit* (2006) o la cualidad de la fosforescencia

La nit es una obra publicada en la recopilación *Deu peces* (2008) pero fue escrita dos años antes, en 2006¹⁰⁷. En ella, una mujer, confinada en turno de noche en el despacho de un almacén de coches accidentados, recibe las visitas de tres personajes sin consistencia real, fantasmas o proyecciones que vierten sobre ella sus angustias e ilusiones. Los monólogos febriles de los tres aparecidos y la mudez de la mujer, invitada de piedra de sus propias emulsiones oníricas o fantasías compensatorias, hacen pensar en los personajes de Koltès, noctámbulos empedernidos que se dirigen a otros sin darles apenas opción a réplica; así, en *La nuit juste avant les fôrets* (1977) y *Dans la solitude des champs de coton* (1987). En cuanto al diálogo intertextual en la producción de Cunillé, *La nit* hace pensar en *Accident* (1996), una pieza de los años noventa en que un hombre presuntamente culpable del atropello de otro es contratado por este como vigilante nocturno de un almacén lleno a rebosar de ventiladores. Aquí los ventiladores son sustituidos por coches siniestrados, que recogen la idea, asimismo dominante en aquella obra, del accidente como emblema de la fatalidad y las culpas fortuitas.

En un almacén de coches accidentados, con una mesa de despacho y dos sillas, dos mujeres hablan de pie. Están a unos metros de distancia, y Ella le da la espalda a la Mujer desde el principio:

DONA.- Aquesta nit hi ha vint-i-tres cotxes: sis estan parcialment cremats, i dos totalment carbonitzats. Tots tenen algun llum trencat. Divuit, algun vidre trencat o esquerdat. A set els falta alguna roda. Dos han perdut la tapa de la caixeta dels guants. Dos no tenen volant ni matrícula. Tres conserven els netejaparabrisos intactes. N'hi ha cinc amb les claus posades al tauler de comandaments i només un té el capot sense cap rascada. (*Pausa.*) Em posaré al corrent en un parell o tres de dies, a tot estirar en una semana sense la teva col·laboració fins i tot. No sembla gaire difícil tot plegat. (*Sona el telèfon que hi ha damunt la taula unes cinc o sis vegades i després deixa de sonar.*) Era el seu cap. Li volia dir que arribarà tard per culpa de la pluja (Cunillé, 2008a: 511).

¹⁰⁷ Mantenemos la inclusión de esta pieza en el apartado de obras publicadas, a pesar de que hay un estreno de la misma en el ámbito la escena *amateur*. El 10 de enero fue llevada a escena por la compañía Flocs, bajo la dirección de Héctor Mellinas, en el Sant Andreu Teatre (SAT!), y pudo verse también, el 10 de mayo de 2014, en el Espai Jove de Fontana, en el barrio de Gracia de Barcelona. Puede consultarse en línea el programa del SAT! (<http://www.satescoles.cat/mailnews/images/ARXIUS/AF-Programa-FicatSAT!-2014.pdf>), así como la grabación del espectáculo (<https://www.youtube.com/watch?v=gK5UBuuuzHY>).

En esta primera intervención hay una tendencia clara al inventario. La Mujer, que al parecer asumirá el puesto de Ella en el almacén de coches accidentados, lleva trabajando tantos años como secretaria que ha aprendido a saber quién llama sin descolgar el teléfono. Con una inteligencia, penetración y capacidad de análisis avasalladoras es capaz de deducir, por cómo tiene dispuestos los objetos sobre la mesa, qué tipo de persona es la otra mujer: «La seva taula em diu que és una persona previsor, sembla que té les coses al dia. La ràdio suposo que vol dir que passa moltes hores sola, i el diari obert només que l'he agafat desprevinguda» (Cunillé, 2008a: 512). Este pasaje parece un comentario metateatral sobre el modo de concebir el espacio en la puesta en escena, como si se buscara advertir al espectador que una disposición determinada de los objetos escénicos equivale a una diseminación de indicios y pistas hermenéuticas. La analítica Mujer repara en que Ella no tiene la foto de nadie sobre la mesa: «En això ens assemblem. Preferim no tenir a la taula de treball testimonis permanents de les petites mesquineses i renunciem a què ens obliga el món». Cuanto mayor es una empresa más fotos hay sobre las mesas; según la Mujer, tanta iconografía familiar no es sino un modo de aliviar el sentimiento de culpa: «És com dir: totes les porqueries que faig aquí les faig també per a tots vosaltres. Ningú no es vol empantanar sol, ha de procurar implicar el major nombre de gent possible cada dia, i com més propera millor» (Cunillé, 2008a: 515).

La Mujer confiesa que, como todo el mundo, también ella ha tenido a veces la sensación de ser imprescindible en alguna empresa, pero se ha retractado a tiempo de esa pueril ilusión que no hace sino informar de lo crédulos que pueden llegar a ser los seres humanos: «El triomf del qui arriba és l'oblit de qui se'n va. Si vostè, jo o qualsevol fóssim insubstituïbles, tal com de vegades ens agrada pensar, especialment els dies de pluja o els diumenges a la tarda, no ens deixarien marxar mai d'enlloc, no tindríem altre remei que jubilar-nos allà on vam començar a treballar» (Cunillé, 2008a: 514). Por otra parte, parece ver en la labilidad de las empresas una revancha por la propia precariedad de los trabajadores, pues, si es cierto que nadie es insustituible en una empresa, también lo es —sostiene la Mujer— que ninguna empresa resulta imprescindible para nadie: «Em sembla molt bé que durem més que les empreses. Si qualsevol treballador és substituïble en un moment concret per un altre treballador, per què no ho ha de ser una empresa per una altra?» (Cunillé, 2008a: 513).

Cansada de verse obligada, por imperativos laborales, a desterrar el azar de su vida, la Mujer está interesada en trabajar en un almacén de coches accidentados, pura

metáfora de la mala suerte y del azar más funesto: «Per això m'ha interessat aquesta feina, per una temporada no haver d'ajudar a engrèixar la mateixa roda previsible i implacable, si més no directament. Per una temporada ser testimoni només de les conseqüències i no de les causes» (Cunillé, 2008a: 512). Sostiene que los trabajos son como los amantes: las cualidades que más nos atraen al principio acaban siendo sus peores defectos.

En un monólogo que ya se aleja mucho de un currículum laboral o un listado de cualidades profesionales, la Mujer lo mismo relativiza la importancia del trabajo, desacralizándolo —afirma que después de Auschwitz «ningú, ni el més optimista dels homes, podrà creure mai més que el treball allibera ni fa feliç a ningú» (Cunillé, 2008a: 514)—, que ironiza sobre las servidumbres del turismo y admite que los viajes hacen más soportables las vacaciones. Teoriza sobre el tiempo libre y las relaciones con desconocidos: «L'únic al·licient en les relacions personals és que et malinterpretin o que et confonguin amb algú altre. Mentre no s'aclareix el malentès, o no tenim altre remei que ser qui els altres es pensen, hi ha una mena de vertigen en una terra de ningú on encara val la pena deixar-se caure, fins i tot amb els ulls tancats» (Cunillé, 2008a: 514).

A la Mujer le intriga cómo ha conseguido Ella estar allí noche tras noche, ante una mesa despojada de fotos y objetos personales, sin otra defensa aparente —ante el azar tremebundo y el paso inane del tiempo— que la compañía de una radio estropeada. Le promete que no le quitará el ojo de encima para descubrir su secreto: «Com és que ningú l'ha posat en guàrdia contra mi? Però potser no hi ha res del tot decidit encara, potser vostè i jo hem de dur a terme l'últim duel que decideixi finalment quina de les dues marxarà o es quedarà. Duel que els seus superiors ja hauran previst i qui sap si no presenciaran per alguna d'aquestes càmeres de seguretat» (Cunillé, 2008a: 518). En este enfrentamiento entre tradición y revolución, la Mujer propone ahorrarse la guerra de desgaste, la parte más dura y desolada, e ir directamente al duelo final. Entonces se acerca a uno de los coches accidentados y del maletero abierto saca un par de floretes de esgrima. Las dos mujeres cogen sendos floretes y se ponen a luchar cada vez más enérgicamente hasta que ambas pierden el florete a la vez. La Mujer decide dejarlo para más adelante, le da las buenas noches, se sienta en el asiento del conductor de uno de los coches y se queda completamente inmóvil, con los ojos cerrados y en una posición de recién accidentada; Ella recoge los dos floretes del suelo, los vuelve a

dejar en el maletero donde estaban y se sienta a la mesa. Entonces entra el Hijo, que también se sienta:

FILL.- No puc estar-me més en aquell pis. No he pogut ni tan sols moblar-lo, mare. No puc fer que sembli una casa de debò. He tractat de pensar què necessitava, però en realitat no necessito res. Fa uns dies vaig sortir a comprar uns prestatges, però quan era a la botiga em va semblar més endreçat deixar-ho tot a les caixes, per si al final no m'hi quedava i havia de marxar (Cunillé, 2008a: 520).

El Hijo deja unas llaves sobre la mesa. Ella trata de tocarlo pero él la rechaza. Después el Hijo alarga la mano y le tapa la boca a la madre; luego, situándose detrás de Ella, le pone las manos sobre los hombros y la avisa de que hay una mujer en el asiento delantero de un coche: «Tu també la veus aquesta dona, oi mare? Però fas com si no hi fos. Penses que si no l'han vista els de la grua que han arrossegat el seu cotxe fins aquí, per què l'has de veure tu. (*Pausa.*) És això el que penses cada nit quan et porten un d'aquests cotxes destrossats amb algú a dins, oi mare? I després tanques els ulls o mires cap a una altra banda» (Cunillé, 2008a: 521).

Hace años, cuando la madre volvía del trabajo, su hijo veía —dice— cómo rebuscaba en los bolsillos del abrigo, por si había una foto o la carta de amor de un desconocido. Una noche el Hijo la siguió hasta el almacén y la espió; así fue cómo vio que ella tenía la radio encendida toda la noche y de vez en cuando se levantaba para bailar sola. En ese momento la radio está estropeada, y el Hijo se acerca a uno de los coches accidentados y enciende la radio. Suena una música y el Hijo la saca a bailar. Bailan agarrados, y el Hijo recuerda hechos de su infancia:

FILL.- De petit tu no em deixaves anar a jugar massa lluny de casa, i jo no deixava que ningú se t'acostés massa a prop. A tots dos ens feia por que hi hagués massa vida al voltant de l'altre. Però tot allò que no és vida és mort, mare. És l'única cosa que he aconseguit aprendre fins ara, això i a ballar. Me'n va ensenyar una nit de borratxera un soldat a qui li faltaven totes les dents del davant i que deia que jo li recordava la seva nòvia (Cunillé, 2008a: 521-522).

El Hijo es un veterano de guerra al que en la biblioteca confunden con un estudiante resentido y en el metro miran como si fuera un extranjero o un delincuente. Tarde o temprano acabará cometiendo alguna temeridad, para ver si al fin consigue estar en un lugar más idóneo para él, un manicomio o una cárcel, cercado entre paredes altísimas contra las que pueda golpearse una y otra vez sin que nadie se lo

impida. Podría haber muerto en la guerra pero tuvo suerte; se jugó a cara o cruz si vivir o no, y si está allí esa noche es porque una moneda lo decidió por él:

FILL.- Em mires igual que totes les dones que al final de la guerra ens miraven marxar darrere les finestres: els homes els fèiem pena i una mica de fàstic. Com que no ens podien dir la veritat, ens escopien a la nostra esquena o vomitaven. Quan no anàvem amb un fusell a la mà anàvem amb una ampolla, borrarxos. Érem llops que un cop afartats giràvem el cap per no veure el que deixàvem enrere. No recordo la cara de ningú, mare. Recordo uns ulls, un coll, una mà, un genoll, però cap cara. Les cares de la gent que he mort eren massa lluny per poder veure-les, i les de qui he violat eren massa a prop per voler recordar-les. Alguns noms sí que els recordo, però sé que són falsos. Ningú no deia el seu nom de debò a ningú. D'allà només he tornat amb el record d'uns quants trossos de carn, alguns noms falsos i aquesta pudor d'excrements al nas que no se me'n va mai. No els puc deixar a la porta d'enlloc. Tant de bo pogués tancar els ulls i dormir una nit sencera sense haver de somniat sempre el mateix (Cunillé, 2008a: 524).

No halla razones para hacer las cosas, para adherirse a una causa o señuelo vital: se añade a cualquier manifestación que encuentra y grita cualquier consigna; trata de rodearse de gente a ver si consigue interesarse por las mismas cosas; sigue a hombres y mujeres que caminan por la calle con paso decidido, para acabar en una estación de trenes o de autobuses. Solo se encuentra bien en la calle, al atardecer, a la hora en que se encienden las luces; entonces tiene ganas de cantar y bailar.

Explica que a menudo se levanta con el dedo índice de la mano levantado, como si apretara el gatillo. Es un gesto que no puede controlar. Su mano le desobedece y lo gana el instinto. Sabe que ya no basta con tirar de la cadena y mirar hacia otro lado mientras se tapa la nariz. La lluvia ha hecho saltar las alcantarillas: por todas partes hay ratas muertas y neumáticos que parecen vivos. El único motivo por el que ha vuelto es su madre, que dilapida su presente en ese almacén donde parece haberse enterrado en vida:

FILL.- I aquesta manera que té la gent aquí de matar-se o de matar els altres cada dia, educadament, sense aixecar la veu, amb resignació, ja no la podria suportar. Per això m'estimaria més anar a fer d'enterraments al cementiri. Si hi ha d'haver silenci que sigui el de debò, el dels morts i no aquest dels mig vius. Tant de bo trobés un lloc on amagar-me com tu, encara que de tant en tant se't colli algú i llavors hagis de tancar els ulls i apujar la ràdio (Cunillé, 2008a: 526).

El Hijo querría encender las radios de todos los coches y bailar de nuevo con su madre, y hablarle a la mujer muerta. Sabe que su madre se esconde allí de la vida, y de

vez en cuando recibe la visita de alguien. Dice que se quedará si Ella se lo pide, que le arreglará la radio y la acompañará a mirar escaparates de noche, pero su madre no dice nada. El Hijo se le acerca, le da un beso, camina unos pasos y lanza una moneda al aire. Luego se va. Ella se sienta a la mesa y mete el periódico y la radio en un cajón. Luego entra el Hombre con un paraguas abierto y le pregunta por qué no ha respondido a ninguna de sus llamadas.

El Hombre, que ha cruzado la ciudad completamente a oscuras —la tormenta ha provocado averías en el alumbrado público—, informa exhaustivamente del estado de las comunicaciones y los transportes, como si tuviera que hacer un informe para la administración; de las consideraciones sobre las incidencias en la calle pasa al recuento de los desperfectos del local donde Ella trabaja. De repente, cambia de tema y empatiza con el sufrimiento de la mujer, angustiada por su hijo: «Sé que pateix pel seu fill. Un fill desaparegut en combat és com si no estigués ni viu ni mort. Ningú que no es trobi en la seva situació se'n pot fer el càrrec. (*Pausa.*) Els meus fills tenen la mateixa edat que el seu, i la veritat és que no els veig mai. Però no és el mateix, ja ho sé» (Cunillé, 2008a: 530). El Hombre ha venido a decirle algo importante: que hace tiempo que la quiere y que la máxima felicidad para él sería ser correspondido por Ella. Siente la necesidad de explicarle qué clase de hombre es en realidad:

Home.- [...] parlar-li d'aquella part de mi mateix que en el dia a dia de la feina queda més velada, una mica més dissimulada darrere la puntualitat, l'eficàcia i la resolució, aquella part per la qual considero tanmateix que sóc de debò viu i de la qual tret de mi ningú no m'ha demanat mai comptes. La més lliure i alhora la més feixuga, perquè està feta sobretot de somnis, d'intuïcions i pressentiments, de coses al cap i a la fi molt poc tangibles [...] l'he hagut de viure cap endins, d'amagat es podria dir, com es viu un secret que no es pot explicar a ningú. I si no ho he fet és perquè no hi havia ningú a qui explicar-lo, si més no algú que el pogués entendre. He estat casat, he tingut unes quantes amants, encara tinc dos fills i algun bon amic de fa molts anys, però per una raó o altra no m'he vist mai amb cor de compartir aquesta part meua amb cap d'ells [...]. No els vaig donar mai cap pista ni facilitat, perquè, en el fons, sempre he tingut por que em reclamessin allò que els havia furtat de mi, que em possessin a prova de debò, por de no estar alimentant en el fons res més que un fantasma, un fantasma que als dies de pluja s'estima més mullar-se tot i dur un paraigua, que sempre triga mitja hora més a arribar a casa seva sense cap raó que ho justifiqui, que de tant en tant es juga els diners en un casino de la mateixa manera que de sobte entra a qualsevol església que troba oberta i es posa a resar sense objecte, sense fe» (Cunillé, 2008a: 531-533).

Desde que conoce a la secretaria, al Hombre le ha parecido reconocer en ella algunos de sus recursos y estrategias para seguir adelante, para hacer compatible la

rutina diaria con un secreto íntimo. Dice el Hombre que al principio se conformaba con compartir con Ella unas palabras acerca del trabajo, a las que luego seguía un silencio ensimismado con el que cada uno se entregaba a su tarea, un silencio como un gran portal de entrada a un misterio: «En aquells moments em semblava que li tremolaven els llavis, com si estigués a punt de dir-me alguna cosa que jo ja estava segur de saber. Si aleshores m'hagués mirat a la cara hauria vist llàgrimes als meus ulls. És emocionant reconèixer-se de sobte en algú altre, quan menys t'ho esperes, quan ja penses que és massa tard» (Cunillé, 2008a: 534). Aclara que el reconocimiento entre ellos no es mera similitud o semejanza, pues median entre ambos grandes diferencias; no es como mirarse en un espejo y verse reflejado al otro lado, sino que «És més aviat com caminar per la platja i coincidir les tevés petjades a la sorra amb les d'algú que hi ha passat uns moments abans, algú completament desconegut» (Cunillé, 2008a: 535). El reconocimiento entre ambos personajes tiene, pues, que ver con el hecho de haber recorrido un camino parecido, y los únicos indicios que existen de ello son apenas unos cuantos gestos y palabras, y la obstinación de ocultar esos rasgos con el objetivo de aparentar una normalidad que al Hombre le resulta por momentos conmovedora.

El Hombre le pide a Ella lo que acaso —teme— no esté ya a tiempo de pedirle a nadie, su amor y su confianza: «Prengui's el temps que calgui. No ho sé vostè, però jo mai no he considerat el temps com un enemic, sinó com un aliat. Les persones pacients no tenim altre remei que confiar en el temps» (Cunillé, 2008a: 531). Suena el teléfono y él interrumpe su discurso; coge las llaves que el Hijo ha dejado sobre la mesa, y el paraguas abierto, y sale de escena. Ella descuelga el teléfono y le pide al interlocutor, al otro lado de la línea, que se identifique. Promete que esa noche no colgará sino que esperará una respuesta. Deja el auricular sobre la mesa y se hace la oscuridad. Fin de la obra.

El primer personaje que aparece, la Mujer accidentada que Ella imagina como a una rival, viene a ser un desdoblamiento de sí misma, una proyección de sus propios sentimientos hacia el trabajo, en una doble direccionalidad que podría parecer contradictoria pero que no lo es: la Mujer, en tanto que candidata a su puesto de empleo, supone al mismo tiempo la amenaza de perder el trabajo y la esperanza de librarse de él, dado que en ese trabajo se desangra lentamente, tal como le dice el Hijo: «No hi ha tanta diferència entre la guerra i una d'aquestes feines, només que aquí et deixen que et dessagnis més a poc a poc» (Cunillé, 2008a: 522).

El Hijo, el segundo visitante, le reprocha a Ella que malbarate su vida, y el modo como se autoengaña comprando el periódico cada día para mirar las ofertas de empleo, como si de verdad fuera a cambiar de trabajo. Se queja de que su madre nunca quiera hablar de los viejos tiempos, tenga miedo del futuro y despilfarre su tiempo en un almacén de coches siniestrados. Al parecer, el Hijo está desaparecido en combate, pero, en la imaginación de Ella, salvó su vida por puro azar y ahora no se siente capaz de integrarse en la corriente de la vida, atrincherado en el odio hacia la especie humana.

El miedo a saberse a merced de las inclemencias de la fatalidad o la providencia es un vector temático que atraviesa esta obra, llena de referencias al azar y la catástrofe. La Mujer siente nostalgia de los tiempos en que la vida no era tan previsible —«La política de les empreses on he treballat fins ara ha estat sempre la mateixa: ignorar l'atzar per sobre de tot [...]. Una empresa ha deixat de ser una aventura [...]. L'atzar fa temps que ha estat desterrat fins i tot dels casinos» (Cunillé, 2008a: 512)—; de ahí la decisión de trabajar en un almacén de coches siniestrados —los conductores pisaron el acelerador como única aventura posible del trabajo a casa y viceversa—, un lugar donde pueda ser testigo de las consecuencias y no de las causas. Y, mientras la Mujer se lamenta de que la única exposición posible al azar hoy en día consista en lanzar una moneda al aire, el Hijo se muestra enfermizamente condicionado por los cambios de fortuna: «He comprat un número de loteria a un home a qui després he vist arrossegat per l'aigua. Tu creus que li he dut mala sort? Al carrer i al metro ja no deixo que em toquin per si algú m'encomana la seva mala sort» (Cunillé, 2008a: 525); «Cada cop que he de prendre una decisió: si surto al carrer o no, si contesto el telèfon o no, si et vinc a veure o no, el que sigui, abans llanço una moneda» (Cunillé, 2008a: 527). Antes de abandonar la escena, el Hijo le da un beso a su madre, camina unos pasos y, en un guiño intertextual clarísimo a *Viajeras* (2001), se saca una moneda del bolsillo, la lanza al aire, la vuelve a coger y sin mirarla se la guarda en el bolsillo.

El Hombre es el único de los tres personajes que se desentiende del azar y cree en la perseverancia; concibe el tiempo no como enemigo sino como aliado, y habla con franqueza y emotividad de lo que siente por Ella. A pesar de que este personaje materializado en escena no es sino una proyección del deseo de la mujer, y las palabras que pronuncia son las que Ella le ha dictado o infundido dentro de su particular teatro de sombras, el Sr. Pauli existe más allá del territorio cercado de la mente y aguarda al otro lado del hilo telefónico una respuesta favorable.

Por hallarnos en el territorio de la psique, estas fosforescencias mentales que constituyen los monólogos de los tres aparecidos se sitúan fuera del tiempo y del espacio. Ella trabaja en una oficina de noche, pero los tres visitantes, emisarios dickensianos de la vida presente, pasada y futura, se sitúan en un espacio mental. El tiempo que ocupan estas apariciones o fantasías, estos espectros intempestivos, es el de la noche interminable, el de la espera, pero por otra parte, en tanto que fulguraciones irreales están fuera de todo tiempo cuantificable, pues su duración viene marcada por la subjetividad de la mente que las aloja o produce. Recordemos las palabras de Xavier Albertí acerca de la mayor densidad del tiempo interior del personaje, que se acaba imponiendo 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 las falsas trampas que nos hemos puesto para construir nuestro mundo» (Anexo 1.12). Asistimos de nuevo a la decantación entre el tiempo cronológico y el psicológico, que en el teatro de Lluïsa Cunillé siempre acaba venciendo sobre el primero.

Por otra parte, hallamos en esta pieza una condición enrarecida de la existencia, a medio camino entre la vida y la muerte. No están claras las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre la efectividad material y el sustrato onírico, entre la realidad y el deseo. Desde luego, hay una pugna interior en el personaje de Ella por superar su condición de muerta en vida, agravada por un trabajo alienante y perturbador, y ello se concreta en tres apariciones más bien fantasmales: el de una Mujer que ha muerto en un accidente de tráfico, el de un Hijo desaparecido en combate —«Un soldat desaparegut en combat és com si no estigués ni viu ni mort» (Cunillé, 2008a: 530)— y el de un Hombre vivo pero ausente: «en el fons, sempre he tingut por que em reclamessin allò que els havia furtat de mi, que em possessin a prova de debò, por de no estar alimentant en el fons res més que un fantasma» (Cunillé, 2008a: 533). Tampoco Ella está del todo viva, y acaso la persona al otro lado del hilo telefónico será su salvación y su definitivo ingreso en el mundo de los vivos.

Retomemos asimismo el concepto bajtiniano del cronotopo del umbral, en que el tiempo es un instante que parece no tener duración y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico (Bajtín, 1989: 399), en la medida en que aparece asociado a la crisis y la ruptura vital, en este caso a un cierto resquebrajamiento de la psique por la sensación de inutilidad y estancamiento —proyectados en la Mujer—, la preocupación por un hijo militar que el lector no acierta a saber si existe de verdad o es un mero

producto de su fantasía, y, en último lugar, la esperanza de un futuro mejor, de la mano de su superior, el Sr. Pauli, supuestamente enamorado de ella.

Sobre el cadáver de una mujer que hay dentro de un coche siniestrado Ella proyecta su insatisfacción laboral y sus teorías acerca del valor de los empleados y la deshumanización del trabajo. Los otros dos personajes, que corporeizan los actores pero cuya aparición esa noche se ciñe al espacio de ocurrencia de la mente, corresponden, al parecer, a personas vivas pero ausentes que han formado, forman o formarán parte de la vida de Ella: su hijo y su jefe. Todos estos personajes tienen la cualidad de la fosforescencia, como luciérnagas o peces abisales; convocados en la oscuridad total de un almacén de la muerte, iluminan la espera y el camino hacia una vida —un compromiso, una conciencia— plenamente asumida.

6.7.3. *El temps* (2011): circunvalando la vida

En el año 2010 se alzó con el Premi Born de Teatre la pieza *El temps*, que sería publicada en 2011 en las cuatro lenguas peninsulares. Se trata de un drama de dos personajes con historias anodinas pero reconocibles y promotoras de identificación en el lector/espectador, una pieza que mantiene un delicado equilibrio entre lo dicho y lo no dicho.



Portada de la revista *Primer Acto*. Cuadernos de investigación teatral 339, donde se publicó *El tiempo*

En cierta manera, esta obra constituye una vuelta a los orígenes, a aquella poética sustractiva teorizada por Sanchis Sinisterra y propia de aquella teatralidad menor, caracterizada, entre otras cosas, por la concentración temática, la contracción de la fábula, la mutilación de los personajes, la condensación de la palabra dramática, la atenuación de lo explícito y la reducción del lugar teatral. En efecto, en *El tiempo* —seguimos aquí la versión castellana aparecida en el número 339 de la revista *Primer Acto*. *Cuadernos de investigación teatral*— la acción tiene lugar en un espacio reducido e impersonal, un despacho situado en un lugar de paso entre las oficinas y la fábrica de una pequeña empresa familiar, y los dos personajes aparecen definidos por las calculadas informaciones que se suministran en sus interacciones verbales, cada vez más espaciadas en el tiempo. El

intercambio dialogal se dosifica en frases truncadas, preguntas sin respuesta y expresiones de banal o reiterada cortesía, y, con todo, esta palabra que parece dispuesta en torno a un gran vacío está envolviendo el espacio que ocupa la vida, y el tiempo que pasa y se concreta en pequeñas acciones cotidianas, encuentros y desencuentros, enfermedades y muertes, ciclos vitales que modifican a los personajes y los devuelven distintos a cada reencuentro.

La pausa o el silencio —todo aquello no verbalizado u omitido, pero asimismo lleno de significado— es fundamental en esta pieza. En el teatro de Samuel Beckett la pausa se marca textualmente con la expresión *Un temps*, y es sabido que la función primordial de la pausa es hacer sensible el tiempo, categoría que está tematizada en esta pieza ya desde el propio título. Los dos personajes trazan, en una contenida danza, movimientos de aproximación y alejamiento, y en este baile las pausas entre réplicas y las elipsis temporales entre escenas, tienen una clara función rítmica, afín a la noción musical de intervalo, si concebimos el texto dramático como una partitura.

Las estrategias textuales de esta pieza van orientadas a obviar el tiempo cíclico del consumo —la imagen social del consumo de tiempo está exclusivamente dominada por los momentos de ocio y vacaciones, representados a distancia y deseables como toda mercancía espectacular (Debord, 1992: 151)— y a restituir la realidad del tiempo, haciendo así ostensible, por el hueco que dejan su paso, por su cúmulo inmaterial de vida vivida, ya pasada e irremediamente perdida, las horas, meses y años que se escapan entre rutinas de trabajo e hitos históricos y personales.

Iolanda G. Madariaga, en su artículo de presentación de la pieza para la revista *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, realiza la siguiente sinopsis:

Se trata de una obra de pocos personajes, solo dos que viven eternamente en los pronombres —Él y Ella—, escasos referentes ambientales que den pautas a una contextualización, espacios liminales —un despacho, alejado del resto, en la planta inferior al de la administración y al de dirección y en la planta superior a la de los talleres— que padecen un claro deterioro o un cierto abandono, situaciones cotidianas con un halo de extrañeza... Cunillé parece querer vaciar de significado a sus personajes para dejar el conflicto en su estado más puro. Un conflicto que nunca es un enfrentamiento directo. Desdeña los nombres propios entreviendo la posibilidad de que éstos doten a sus personajes de alguna carga social. Huye también de dar forma corporativa a sus personajes, los suyos son individuos difíciles de ubicar en una escala social (Madariaga, 2011: 12-13).

Compuesta por trece escenas breves, *El tiempo* nos sitúa en una empresa de elaboración de calzado, de la que Él es un empleado y Ella la nueva propietaria y directora, después de la jubilación de su madre por enfermedad. Estos dos únicos personajes irán coincidiendo en ese despacho donde Él trabaja y Ella irrumpe a menudo sin un motivo claro, en momentos sucesivos de ordenación estrictamente lineal si bien separados por elipsis temporales de duración desigual. El protagonista aquí es el tiempo perdido entre escena y escena, esto es, el tiempo restituído de modo deficiente y falseado por las palabras. La obra empieza así:



Lluïsa Cunillé en la entrega del XXXV Premi Born de Teatre. Foto: Paco Sturla

El despacho de una empresa. ELLA y ÉL están de pie.

ELLA.- Lo siento mucho. Le acompaño en el sentimiento.

ÉL.- Gracias.

(Ambos se estrechan la mano. Pausa.)

ELLA.- ¿Qué edad tenía su padre?

ÉL.- Ochenta y seis años.

ELLA.- ¿Por qué no se toma unos días libres?

ÉL.- Gracias, la semana que viene quizá necesite unos días para vaciar el piso de mi padre [...].

ELLA.- Si necesita algo más, dígamelo.

ÉL.- Es muy amable.

(Pausa.)

ELLA.- Creo que no había estado aquí antes. *(Mira hacia la ventana.)* La vista desde aquí no es muy buena, ¿verdad?

ÉL.- No, no es muy buena.

ELLA.- Lo cierto es que esto queda tan lejos de todo... La antigua fábrica aunque era más pequeña estaba mejor situada. *(Pausa.)* Bueno, le dejo que trabaje. Y no olvide de hablar con el jefe de personal.

ÉL.- Salude a su madre de mi parte.

ELLA.- Lo haré. Gracias.

ÉL.- ¿Cómo está?

ELLA.- Bien, completamente recuperada (Cunillé, 2011b: 20-21).

Asistimos a un intercambio formal: la mujer le da el pésame a un hombre que trabaja para ella y al que muy amablemente le ofrece tomarse unos días libres con motivo de la muerte de su padre. Parece que Ella es nueva en el trabajo, o en el nuevo cargo de responsabilidad que detenta, y comprendemos pronto que está reemplazando

a su madre, que está en el hospital y, aunque recuperada, ya no volverá a trabajar. La escena termina con deseos de mejora para unos y otros y se hace la oscuridad.

En la escena segunda, se encuentran los dos personajes en el mismo despacho: Él está sentado trabajando y Ella está de pie cerca de la puerta. Ella pide permiso para entrar y le estrecha la mano. Se interesa por si el hombre ha arreglado los asuntos de su difunto padre, y él responde que está todo solucionado. La mujer no parece muy a gusto con su cargo —«Yo llamo a esto empresa y mi madre lo llama fábrica [...]. Al principio he de reconocer que sí me asusté, pero ahora todo parece ya bajo control» (Cunillé, 2011b: 21-22)— y espera que su madre vuelva para tomar algunas decisiones importantes. Tiene interés en ganarse la confianza de los empleados y, a fin de que el hombre se sienta cómodo en su despacho, insiste en instalarle un teléfono y arreglarle el radiador:

ELLA.- Hay que ir mejorando las cosas poco a poco. Las que sea preciso mejorar, desde luego. (*Pausa. ELLA observa una pequeña figura que hay sobre la mesa: un caballo negro de ajedrez que no estaba en la escena 1.*) Perdona. ¿Puedo cogerlo?

ÉL.- Sí.

ELLA.- (*Coge la figura.*) Es una pieza de ajedrez, ¿verdad?

ÉL.- Sí, es un caballo.

(*Pausa.*)

ELLA.- Es muy delicado.

ÉL.- Era de un juego antiguo de mi padre. Lo encontré al vaciar su piso [...]. Es el juego que exigiendo más cálculos reclama menos acción. Podría haber sido mi juego [...]. Siendo el juego de mi padre no podía ser el mío también. (*Pausa.*) Él decía que el ajedrez era demasiado difícil para ser un juego y demasiado fácil para ser una ciencia (Cunillé, 2011b: 22-23).

Así pues, si veíamos que Ella no tiene el mismo concepto del negocio que su madre, y duda de sus capacidades para hacer suya y tirar adelante la empresa familiar, Él, por su parte, marca distancias con su padre a partir de un juego, el ajedrez, que, por las habilidades que requiere, puede entenderse como metáfora de la propia vida. Tanto Él como Ella son conscientes de que media entre ellos y sus respectivos progenitores una distancia insalvable, que afecta la concepción del trabajo y del juego, dimensiones ambas de la vida, también por interposición metafórica.

En un momento dado de este diálogo, el hombre, sorpresivamente, le pregunta a la directora en funciones si aún toca el piano; hace un tiempo acudió junto con su mujer a un concierto de Ella, que desconocía que hubiera empleados del negocio familiar entre

el público: «No sabía que hubiera invitado al personal de la empresa [...]. Aquel concierto tenía que ser solo para los amigos. Era un concierto de final de carrera, pero ya sabe cómo es mi madre» (Cunillé, 2011b: 23). Él, con toda sinceridad, le expresa cuánto le gustó, siendo prácticamente el único concierto en directo al que asistió con su mujer: «A menudo oímos música en la radio y también ponemos discos. No nos gusta mucho salir» (Cunillé, 2011b: 23).

En la escena tercera Ella está cerca de la puerta del despacho con un vaso de plástico en la mano, mientras Él está sentado trabajando. Le pregunta abruptamente si sabe francés —está esperando a unos proveedores marroquíes que no hablan un inglés fluido— pero el hombre no puede ayudarla. En el transcurso de la conversación que mantienen queda claro que la antigua propietaria de la empresa, la madre de Ella, no volverá a trabajar por cuestiones de salud: «Hace un par de semanas que mi madre tras hablar con los médicos decidió no volver al trabajo. Desde entonces he tomado la empresa a mi cargo definitivamente. Creí que ya lo sabía todo el mundo» (Cunillé, 2011b: 24). Ella está angustiada porque no sabe si será capaz de que todo salga adelante:

ELLA.- De momento ya hemos perdido a un par de clientes. En cuanto ha corrido la voz de lo de mi madre le ha faltado tiempo a la competencia para llamar a nuestros clientes y ofrecerles toda clase de condiciones más favorables. Ahora si quiero recuperarlos tendré que igualar las nuevas condiciones por lo menos.

ÉL.- Al principio todo parece un trastorno, pero seguro que con el tiempo las cosas volverán a su sitio.

(Pausa. ELLA se termina el café del vaso de plástico y lo tira a la papelera.)

ELLA.- No debería tomar tanto café. Y lo peor de todo, no es que me lo tome porque lo necesite sino porque me gusta mucho.

(Pausa.)

ÉL.- Recuerdo que en su concierto, antes de empezar, nos ofrecieron a todos una taza de café.

ELLA.- Sí, fue idea mía. Y al final una copa de vino como premio para todos aquellos que se habían quedado hasta el final.

ÉL.- Yo no vi que nadie se marchara durante el concierto.

ELLA.- Solo fue un detalle para los amigos.

ÉL.- Antes de empezar, el presentador dijo algo muy bonito. Dijo que la música era una revelación más alta que la ciencia y la filosofía.

ELLA.- Sí, es una frase de Beethoven.

ÉL.- ¿De Beethoven?

ELLA.- La presentación de aquel concierto la hizo un amigo de la familia que lo exageró todo un poco.

(Pausa.)

ÉL.- Perdona, ¿pero no tocó bien ese día?

ELLA.- Sí que toqué muy bien. No creo que hubiera podido tocar mejor.

(Pausa.)

ÉL.- ¿Daré otro concierto?

ELLA.- No. Aquel fue un concierto de fin de carrera y nada más. (Pausa larga.)

¿No nota el mal olor?

ÉL.- Viene de los lavabos. Cuando va a llover a veces huelen mal.

ELLA.- ¿No están limpios?

ÉL.- Sí, pero no se trata de eso.

ELLA.- En los lavabos de arriba no pasa.

ÉL.- Eso es como la carcoma. Seguro que arriba no hay carcoma.

ELLA.- Arriba no hay ningún mueble que sea de madera auténtica. Éstos deben de ser los únicos muebles que quedan de la antigua fábrica (Cunillé, 2011b: 24-25).

El hombre parece aferrarse en cierto modo a los usos y costumbres de la antigua jefa, la madre de la actual. Prefiere los muebles de madera carcomida a la asepsia de los modernos muebles de diseño, e incluso se diría que halla cierta familiaridad en el mal olor de los baños. Conoce las estrategias de la antigua dueña y no puede evitar compararlas con las de la nueva, más inexperta: «Perdona, pero a su madre la he oído decir alguna vez que mientras a los clientes había que recibirlos en la puerta a los proveedores más valía hacerles esperar un rato [...]. Un cuarto de hora o veinte minutos. Lo que tardaba en fumarse un par de cigarrillos» (Cunillé, 2011b: 25). La mujer hace caso omiso del consejo indirecto del empleado y sale a recibir a los proveedores.

En la escena cuarta, Él está sentado trabajando, y Ella de pie, con un bolso en el hombro. Es de noche. Él tiene que terminar un trabajo para mañana. Ha estado enfermo, porque su mujer y él han tenido la gripe a la vez, y ahora está poniendo al día el trabajo atrasado. Ella declina el amable ofrecimiento del hombre de acompañarla hasta el coche, pues ya hay un guarda que vigila, aunque —se queja— cada semana la empresa de seguridad le manda un guarda distinto. Se dan las buenas noches y ella sale.

En la escena quinta, se oye una voz por megafonía que da una alarma y exhorta a todo el personal a desalojar el edificio. Se ilumina el mismo despacho. Él y Ella están sentados a cada lado de la mesa. Ha habido una elipsis temporal desde el simulacro de emergencia y la pequeña reprimenda que le da la mujer al empleado por no haber

bajado como el resto del personal. Él dice no haber entendido el aviso, porque en esa planta la megafonía no se oye bien. La mujer se sincera con él:

ELLA.- La verdad es que el simulacro no ha salido nada bien. Nadie se lo ha tomado en serio, quizá porque era la primera vez y todo el mundo lo sabía de antemano. Hasta me he sentido un poco absurda [...]. Me ha parecido que debía dar ejemplo y me he encontrado yo sola en la calle esperando no sé cuánto tiempo a que saliera todo el mundo [...]. Es evidente que nadie se toma en serio el peligro hasta que no lo siente de cerca (Cunillé, 2011b: 27).

Él aventura que a lo mejor lo que ocurre es que a los trabajadores no les gusta enseñar que tienen miedo, y que, precisamente por temerle al peligro, fingen no tomárselo en serio. Acaso esta afirmación tenga una segunda lectura, y el miedo de los empleados al que se refiere el hombre sea en realidad el miedo al cambio, a la incertidumbre de no saber a qué atenerse con la nueva dirección y, en última instancia, a la inestabilidad de sus puestos de trabajo. La mujer se propone no avisar, la próxima vez, de que va a haber un simulacro de emergencia; no se da cuenta de que con este tipo de medidas lo que hace es justificar la sensación de peligro que atenaza al personal de la empresa. Ella no logra recordar por qué otra razón ha ido a ver a su empleado, de modo que, tras rechazar el café que este le ofrece, se va.

En la escena sexta, la más extensa de todas y el núcleo de la pieza, Ella, mientras espera que llegue el hombre, lee a hurtadillas una hoja que hay sobre la mesa. Él entra, se disculpa por la demora y se apresura a guardar las hojas en un cajón. Ella acaba de regresar de su viaje de bodas —a París, precisamente la ciudad donde fue el hombre de viaje de bodas hace más de treinta años—, y Él le hace un regalo: un caballo de ajedrez igual que el que hay sobre la mesa pero de color blanco y perteneciente al mismo juego de ajedrez que el otro. En el fondo, es un regalo muy íntimo porque la pieza había pertenecido al padre del hombre. Le cuenta que el caballo es la única pieza que puede saltar por encima de las demás y que posee un movimiento muy curioso. Ella le agradece el regalo y lamenta que no lo avisaran para beber una copa a la salud de los novios; por otra parte, se sorprende de que, tras tanto tiempo, a Él no le hayan arreglado la estufa ni le hayan instalado teléfono en el despacho. Le muestra una foto de su marido, que lleva en la billetera, y luego otra de su madre; Él reconoce por los vestidos que llevan Ella y la madre en la fotografía que está tomada el día del concierto, y Ella dice que no se ha vuelto a poner ese vestido desde entonces: «Debe de ser la única persona que aún se acuerda de aquel concierto» (Cunillé, 2011b: 29). Él

responde que su mujer también se acuerda muy bien del concierto, e incluso encontraron un programa de mano en un cajón. La mujer le regala la foto al hombre, en uno de esos intercambios de objetos personales y detalles que viene siendo característico de los personajes de Cunillé desde sus primeras obras. A continuación abordan cuestiones laborales:

ÉL.- El jefe de personal me habló de la posibilidad de trabajar en mi casa, pero yo prefiero trabajar aquí. Tengo la sensación de que me distraigo menos que en casa.

(Pausa larga. ELLA deja de escribir.)

ELLA.- ¿Se distrae con frecuencia?

ÉL.- ¿Cómo dice?

ELLA.- Si hay muchas cosas que le distraen.

ÉL.- ¿A qué se refiere?

ELLA.- Tiene que disculpar mi curiosidad pero antes de que llegara usted he leído algo de lo que había sobre la mesa. *(Pausa.)* ¿Qué es? ¿Un diario?

ÉL.- Solo es un borrador.

ELLA.- ¿Un borrador? [...] ¿Y lo escribe aquí? [...] ¿Le puedo preguntar por qué dejó su último empleo?

ÉL.- ¿Qué empleo?

ELLA.- Antes de venir aquí.

ÉL.- La empresa donde estaba cerró.

(Pausa.)

ELLA.- ¿De qué era la empresa?

ÉL.- De calzado también, pero más pequeña que esta [...]. Siento que lo haya leído, pero no tenía ningún derecho [...]. Si lo prefiere a partir de ahora puedo trabajar en mi casa como hacía en la otra empresa.

ELLA.- ¿Cuándo mi madre dirigía la empresa también escribía aquí? [...] ¿Y ella lo sabía? [...]

ÉL.- Fue ella quien me lo pidió [...]. Me encargó escribir la historia de la empresa desde su fundación hasta ahora [...]. Su madre no quería que nadie lo supiera. Tenía que ser una sorpresa para el centenario [...]. El de la empresa, el año que viene.

ELLA.- No recordaba que el año que viene fuera el centenario (Cunillé, 2011b: 30-31).

Al parecer, la antigua dueña quería que alguien escribiera la historia de la empresa para la celebración de su centenario, y Él se ofreció porque tenía tiempo y le suponía un dinero extra. Por eso tenía un despacho para él solo, para poder escribir tranquilo y mantener en secreto ese proyecto, de modo que fuera una sorpresa el día de la celebración del centenario: «Fue idea de su madre, ella quería algo especial para el centenario, algo que recogiera el trabajo de su abuelo, de su padre y el suyo también.

Cómo la empresa había ido creciendo con el esfuerzo de los tres. Quería que la historia de la empresa reflejara todos los aciertos de tantos años, pero también los errores. Su madre no deseaba un panegírico, sino aquello que de verdad había sido y es la empresa» (Cunillé, 2011b: 31). El hombre tiene escrita a mano, con la intención de mecanografiarla, la historia de la empresa hasta poco antes de que la anterior dueña cayera enferma, y le queda muy poco para terminarla. La antigua propietaria tenía la intención de hacer una edición limitada para regalar a la familia, a los empleados y también a algunos clientes. Él explica que en los últimos tiempos la madre de Ella hablaba mucho de recuerdos relacionados con la empresa, y le pide a la nueva directora que finja no saber nada de este encargo, para que siga siendo una sorpresa. Ella está algo contrariada —a todas luces, se siente excluida y ninguneada— por el hecho de que sea un extraño quien escriba la historia de su familia vinculada a la empresa y conozca mejor que ella misma las fijaciones y los recuerdos de su madre en relación con el trabajo. Se queda el bolígrafo del hombre y le pide prestado un paraguas para salir a recibir a un cliente.

En la escena séptima, el espacio es el mismo despacho pero los muebles están cambiados de sitio. Él desayuna sentado a la mesa y Ella está de pie cerca de la puerta. Dice haber ido al despacho para devolverle el paraguas, prestado en la escena anterior; en realidad —reconoce— perdió el paraguas del hombre y le ha comprado uno nuevo; le propone que lo abra para comprobar si es lo suficientemente grande. Él dice haber cambiado los muebles de sitio porque así el despacho parece más grande. Después hablan de encuentros fortuitos:

ELLA.- Hace unos días lo vi por la calle, en el centro. Toqué la bocina pero no me oyó. Fue entonces cuando recordé que tenía que devolverle el paraguas.

(*Pausa.*)

ÉL.- Yo también la vi un día en el centro, iba con su marido, en el coche.

ELLA.- ¿Con mi marido?

ÉL.- Conducía usted.

ELLA.- El día que yo le vi no iba con mi marido. (*Pausa.*) ¿Recuerda qué día era?

ÉL.- ¿Cuándo?

ELLA.- El día que nos vio a mi marido y a mí.

ÉL.- Era un viernes, creo. Un viernes a mediodía. O quizá fuera sábado.

ELLA.- Los sábados mi marido y yo estamos fuera. Tenemos una casa en la costa y pasamos allí los fines de semana.

ÉL.- Entonces debió de ser un viernes cuando la vi.

(Pausa.)

ELLA.- ¿Los fines de semana usted y su mujer no se van a ninguna parte?

ÉL.- Ni a mi mujer ni a mí nos gusta mucho conducir.

ELLA.- ¿Y qué hacen los fines de semana?

ÉL.- Nos quedamos en casa.

ELLA.- ¿Los dos solos?

ÉL.- Sí.

ELLA.- ¿Y no salen nunca?

ÉL.- Casi nunca.

(Pausa larga.)

ELLA.- Bueno, le dejo desayunar tranquilo. (Se levanta.)

ÉL.- Gracias por el paraguas nuevo.

ELLA.- De nada (Cunillé, 2011b: 33-34).

Este matrimonio sedentario y sin el menor interés por salir a la calle recuerda al de la pieza breve *La vergonya*, estrenada en 2011 en Viterbo, y muestra similitudes asimismo con los personajes de obras inéditas como *Dinamarca* y *Boira*, ambas terminadas en 2014. Por otra parte, se yuxtaponen aquí distintas versiones de los hechos, debidas tanto a las trampas y subterfugios de la memoria como a la opacidad de las informaciones que están dispuestos a suministrarse el uno al otro acerca de sus respectivas vidas. Queda claro que hace semanas, si no meses, que estos personajes no se ven, y se da la ironía de que resulta más probable, a estas alturas de su relación laboral, que se vean por la calle que en el edificio donde ambos trabajan. Sin duda, la joven directora no halla el momento de acudir al despacho del hombre, que le resulta un intruso en su propia casa, y que le incomoda acaso porque lo sabe depositario de secretos corporativos y familiares que ella misma ignora.

La escena octava consiste en la emisión de una voz por megafonía que irrumpe en la oscuridad para avisar de una emergencia. Se trate de un simulacro o de un aviso real, cuando se ilumina el despacho, el hombre permanece de pie, inmóvil, mirando por la ventana.

La escena novena sucede de noche en el despacho. Ella está embarazada. Los dos están de pie. Desde el principio Él mira una hoja de papel y Ella mira por la ventana. Hay un teléfono sobre la mesa. Ella se queja de que aún no hayan asfaltado el aparcamiento, y de que esté tan oscuro; el hombre, que ha estado revisando una hoja de papel, se la tiende y dice que está todo correcto. Ella le pregunta si tiene hijos y Él responde que tiene un hijo aproximadamente de la edad de Ella, y que su actual empleo como auxiliar de enfermería en un hospital es el primero que le dura más de

seis meses. Ella rechaza un café que Él le ofrece, y explica que, desde que está embarazada, ha experimentado cambios en sus apetencias; así, aborrece el café, al punto de no poder olerlo siquiera, siente náuseas ante el olor a cuero de la fábrica, y ya no soporta conducir. Él, por su parte, recuerda que cuando su mujer se quedó embarazada jugaban ambos al ajedrez, pero dejaron de hacerlo cuando nació su hijo:

ÉL.- ¿El ajedrez? Si se juega para pasar el rato no es difícil.

ELLA.- ¿Y si no se juega para pasar el rato?

ÉL.- Entonces es distinto.

(Pausa.)

ELLA.- ¿Qué es lo más difícil de todo?

ÉL.- La incertidumbre, supongo.

ELLA.- ¿La incertidumbre?

(Pausa.)

ÉL.- Un jugador de ajedrez cuando no le toca mover pieza, dispone con frecuencia de un cierto tiempo: cinco, diez minutos, a veces media hora. Durante ese tiempo pocas veces estudia la situación del juego. En la mayoría de los casos se dedica a soñar despierto y a divagar sin rumbo, pero siempre bajo la presión de que debe volver a jugar, a mover pieza. Esa es la razón por la que muchos jugadores acaban dejándolo. La tensión les resulta insoportable (Cunillé, 2011b: 35).

El embarazo de Ella hace justificables algunas confidencias de Él en torno a la paternidad y su reciente separación —después de treinta y tres años de matrimonio—, de la que Ella no sabía nada. No sabiendo qué decir ante esta impensada noticia, Ella le habla de unos apartamentos en el centro muy bien de precio, donde podría vivir él solo en lugar de alojarse en un hotel; Él le responde que se trata de una separación temporal, y que solo es cuestión de tiempo que se arregle o no su matrimonio. El marido, que está esperándola abajo con el coche, llama por teléfono y Ella baja para reunirse con él.

En la escena décima es de noche y no hay nadie en el despacho. El teléfono está sonando. Entra Ella con una copa de cava de plástico y descuelga el teléfono; coge un recado para Él, que entra en ese momento con una copa de cava. Al ver la nota escrita por la mujer entiende que quien lo ha llamado es su hijo. Brindan por el año que empieza y beben un sorbo. La mujer se sorprende de que el hombre no se haya trasladado a la planta de arriba, pero al parecer ha sido el mismo jefe de personal quien le ha dicho que allí no hay sitio. Esa noche no la vienen a buscar sino que pedirá un taxi, y el hombre se ofrece a llevarla en coche; después —dice— pasará la noche fin

de año con su hijo y la novia de este. Ella lleva la foto de su hija en la billetera pero por una razón u otra jamás se la puede enseñar al hombre:

ÉL.- Ya me la enseñará otro día.

ELLA.- Todo el mundo dice que se parece mucho a mí. Pero los niños a medida que se hacen mayores cambian. En realidad preferiría que de mayor no se me pareciera.

ÉL.- ¿Preferiría que se pareciera a su padre?

ELLA.- En realidad querría que no se pareciera a nadie.

ÉL.- Que los hijos se parezcan un poco a sus padres es casi inevitable.

(Pausa.)

ELLA.- ¿Y las empresas, a quién se parecen?

ÉL.- ¿Las empresas?

ELLA.- Sí, ¿a quién se parecen? (Pausa.) ¿No lo sabe? (Pausa.) No me haga caso. Yo también he bebido un poco.

ÉL.- ¿Ha bebido más de dos copas?

ELLA.- Unas cuantas más. Pero tengo una buena excusa, además de fin de año hoy es mi cumpleaños (Cunillé, 2011b: 38-39).

Ella cumple treinta y un años, y el hombre afirma tener cincuenta y ocho: «Lo que no sé es a qué hora nací [...]. Mi padre siempre estaba ocupado con el ajedrez y mi madre organizando toda clase de actos filantrópicos. A veces pienso que el hecho de tenerme debió de ser la combinación insólita de una estrategia de ajedrez de él y de un acto de filantropía de ella» (Cunillé, 2011b: 39). Se oye una música que viene de arriba pero Él no quiere subir porque no sabe bailar ese tipo de música. Ella se ha fijado en que el hombre tenía música en el cajón e insiste en ponerla; abre el cajón, enciende un aparato reproductor y suena una pieza de piano de Beethoven. Hay una pausa larga y la mujer le pregunta por la historia del centenario:

ÉL.- Ya se la envié a su madre.

ELLA.- ¿Cuándo?

ÉL.- Tres meses antes del centenario.

ELLA.- El centenario..., es verdad. Lo había olvidado por completo. ¿Por qué no me dijo nada?

ÉL.- Pensé que quizá usted y su madre habían decidido no celebrarlo.

ELLA.- ¿Mi madre?

ÉL.- Sí, las dos.

ELLA.- Nunca he hablado del centenario con mi madre, y ella tampoco lo ha mencionado nunca. (Pausa larga.) ¿Entonces mi madre no le ha dicho nada de su historia, qué le parecía?

ÉL.- No.

ELLA.- ¿Y usted no se lo ha preguntado?

ÉL.- No.

ELLA.- Pero el centenario hace ya tiempo que pasó.

ÉL.- Sí.

ELLA.- Trabajó mucho tiempo en esa historia. ¿No cree que tiene todo el derecho a saber su opinión? (*Pausa larga.*) ¿Por qué no la llama ahora?

ÉL.- ¿A quién?

ELLA.- A mi madre. Para que le diga qué le parece su historia. Seguro que a esta hora estará en casa. Yo misma le marcaré el número. (*Descuelga el teléfono.*)

ÉL.- No hace falta.

(*ELLA marca un número y pasa el auricular a ÉL que después de una pausa vuelve a colgarlo. Pausa.*)

ELLA.- Perdone.

(*Pausa larga. Oscuridad.*) (Cunillé, 2011b: 40)

En la escena undécima hay un nuevo simulacro de emergencia que exhorta al personal a abandonar el edificio y utilizar las escaleras en lugar del ascensor. Se ilumina el escenario y no hay nadie.

En la escena duodécima Él está echado en el suelo con un pañuelo mojado sobre la nariz, que le sangra. Ella se ofrece a avisar un médico y llamar a su hijo, pero Él lo rechaza todo, minimizando la dolencia. Deseosa de ser útil, Ella le ofrece instalarse unos días en los despachos de arriba, aprovechando que hay gente de vacaciones; Él le aclara que hace ya un tiempo que pactó con el jefe de personal ir al despacho solo dos días por semana y el resto del trabajo lo hace en casa. Cuando Ella le comenta que su madre ha tenido una recaída y está en el hospital, Él suelta una frase absurda que decía su padre cuando estaba a punto de hacer jaque mate, e, inopinadamente, le pregunta a la directora si tiene intención de cerrar la empresa, pues se rumorea que después del verano habrá despidos. Ella dice que todavía no sabe nada y que está buscando un socio, aunque tampoco descarta vender la empresa. Él parece anticiparse al despido, porque anuncia que después del verano dejará el trabajo para abrir un negocio con su hijo, una tienda de objetos de regalo en unas galerías del centro. Él, que conoce bien la historia de la fábrica, le comenta que en el año 1932 el negocio estuvo a punto de cerrar, pero todo se solucionó gracias a un encargo del ejército: «Para hacer botas. Una de esas ironías de la vida. Según su madre a su abuelo no le gustaban nada los militares, de joven incluso había tomado parte en alguna intriga política. Al parecer, era una persona muy singular, su abuelo [...]. Le gustaban mucho las artes, especialmente la música» (Cunillé, 2011b: 42-43). Sin más comentarios, Ella dice que tiene que irse y sale.

En la última escena, Él y Ella están de pie en el mismo despacho. Él ya no trabaja allí desde hace tiempo y ha venido de visita, a dar el pésame por la muerte de la madre de Ella. Dice haber llamado varias veces por teléfono y no haber hallado a nadie; al parecer, la empresa se está mudando a una nave más pequeña en el mismo polígono, donde está ya instalado el personal de oficinas. Él cuenta que dejó la tienda de regalos —su hijo vive ahora en Londres con su novia— y que trabaja en su casa para un par de empresas. Ella querría enseñarle una foto de su hija, pero, tal como le pasó la otra vez, se ha dejado el bolso en el otro despacho; aclara que solo ha pasado un momento a recoger la correspondencia y ha sido casualidad que Él la haya encontrado allí. Ella se ofrece a acompañarlo hasta la parada de autobús y de paso mostrarle la nueva fábrica, pero Él rehúsa:

ÉL.- Me alegro de que haya conseguido sacar adelante la empresa.

ELLA.- La verdad es que no sé si será por mucho tiempo. Me gustaría aguantar por lo menos hasta poder venderla en las mejores condiciones.

(*Pausa.*)

ÉL.- Su madre también quiso vender la empresa un par de veces.

ELLA.- ¿Mi madre?

ÉL.- Sí.

ELLA.- ¿Y por qué no lo hizo?

ÉL.- Ninguna oferta le debió parecer lo bastante buena.

(*Pausa.*)

ELLA.- Después de que mi madre se retirara no volvió a hablar más de la empresa, ni tampoco preguntaba a nadie por ella. Se desentendió completamente, como si nunca hubiera existido. (*Pausa larga.*) ¿A usted le preguntó algo?

ÉL.- ¿A mí?

ELLA.- De la empresa, de cómo iba...

ÉL.- No.

ELLA.- ¿Entonces no le llamó nunca?

ÉL.- No.

ELLA.- Ni siquiera sé todavía si llegó a leer su historia. La verdad es que no la he encontrado entre sus papeles. (*Pausa.*) ¿Tiene una copia?

ÉL.- Mi copia se perdió cuando me cambié de casa. (*Pausa larga.*) Bueno, me voy. (*Pausa.*) Cuidese.

ELLA.- Usted también.

(*ÉL sale. Pausa larga. ELLA sale. Pausa. Oscuridad.*) (Cunillé, 2011b: 44)



Lluïsa Cunillé en la entrega del XXXV Premi Born de Teatre.
Foto: Paco Sturla

El tiempo diegético de esta pieza abarca por lo menos dos años y está jalonado por hitos en la vida de las personas: momentos cruciales como el matrimonio, el alumbramiento, el divorcio, la enfermedad o la muerte. Frente a estos jalones temporales, equiparables en cierta manera a ritos de paso, hay

otros momentos en la vida de las personas que dejan poso experiencial o improntas emocionales. Así, el concierto de Ella fue una experiencia irreplicable que de algún modo emblemata la juventud y el talento antes de ser dilapidados, y para Él, como espectador, constituyó un momento único, asociado en su memoria o imaginario a la belleza. El continuo temporal es señalado mediante marcas muy precisas, como los tres simulacros de emergencia, que indican que ha transcurrido más de año y medio, o como la fiesta de fin de año, que coincide con el cumpleaños de Ella, una sola celebración para dos ritos de paso. Jalonan la obra constantes referencias al tiempo que pasa y cuyo espaciamiento entre escena y escena parece aumentar de manera exponencial: esto es, entre la primera y la segunda escena apenas ha transcurrido un par de días, mientras que entre la sexta y la séptima median meses, y entre la duodécima y la decimotercera acaso más de un año. Además, el paso del tiempo está sensiblemente tematizado en esta pieza, pues son varios los elementos que redundan en la idea de deterioro y degradación; así, la carcoma se apodera de los muebles, el olor de las alcantarillas sube hasta la oficina los días de lluvia, y la ventana está estropeada. El paso del tiempo es subrayado asimismo por el hecho de que durante meses nadie acuda a arreglar el radiador ni a instalar el teléfono en el despacho del hombre, como tampoco a asfaltar el aparcamiento y dotarlo de mayor iluminación. La distinta disposición de los muebles, en la escena séptima, y sobre todo, el vaciamiento total de la estancia, en la última escena, son indicios del discurrir del tiempo y también marcan un cambio de ciclo o el inicio de una nueva etapa.

Hay varios objetos escénicos dotados de valor simbólico; así, al paraguas, ya habitual como símbolo de protección, hay que sumarle el no menos recurrente teléfono, vía de (in)comunicación con el afuera e indicador de aislamiento interior.

Los personajes interaccionan prestándose objetos, no solo el paraguas sino también bolígrafos o el periódico. Acompañan su conversación más bien formal y prudente, aunque sembrada de pequeñas informaciones de carácter privado, acciones mínimas como la de apuntar en un papel, encender una estufa, mirar el periódico, ofrecer un pañuelo, coger un paraguas, llamar por teléfono, beber cava, etc.

Mención especial merece el caballo blanco de ajedrez que le regala Él a Ella. El hombre incide en el hecho de que el caballo es la pieza de ajedrez que tiene un movimiento más singular y curioso, además de poder saltar por encima de las demás piezas. En el fondo, este caballo de ajedrez no deja de ser una metáfora de la ambigua posición que ocupa el hombre en la empresa: en un despacho situado a medio camino entre la fábrica y la dirección, goza de ciertas deferencias de parte de la nueva directora por haber sido depositario de la confianza de la anterior. Él, desde su posición de subordinado, tiene cierta superioridad respecto de su jefa por cuanto recibió un encargo muy especial por parte de la antigua dirección y, sobre todo, por cuanto conoce la historia de la empresa y sus entresijos mejor que la actual propietaria. El juego del ajedrez funciona como metáfora de la propia vida, pues, tal como señala Madariaga (2011: 14), «la estrategia se juega contra el reloj». Así, el modo de llenar el tiempo, abismal, entre jugada y jugada, dice mucho de cada persona: «La mayoría de jugadores de ajedrez se abstienen de hablar mientras juegan, pero hay algunos que hablan por los codos o que de vez en cuando dicen algo, palabras inventadas, o una frase que no significa nada» (Cunillé, 2011b: 41-42). Él afirma que muchos jugadores acaban dejando el ajedrez precisamente porque no son capaces de sobrellevar ese lapso de tiempo suspendido en que supuestamente deben estudiar la situación de juego y meditar su siguiente movimiento en el tablero, pero en que a menudo no hacen sino divagar y perderse en ensoñaciones, siempre bajo la presión de tener que mover ficha y realizar una jugada maestra.

Hay toda una simbología espacial. Como señala Madariaga (2011: 14), «La acción transcurre siempre en el destartado despacho de Él, donde el tiempo parece detenido; en ningún momento se nos permite trasladarnos al despacho de dirección, previsiblemente más nuevo y confortable, ni siquiera a unos talleres que sean o no obsoletos, se nos antojan dinámicos y repletos de vida». Los despachos de arriba son los de los jefes, y allí se toman decisiones que a menudo se olvidan de ese estadio intermedio donde se halla el empleado de confianza de su madre. Este es más fiel a la memoria de la empresa que la propia directora y dueña, a quien no parece interesarle

en exceso el negocio y más bien lo concibe como una carga y un molesto y constante desafío que la pone en desventaja respecto de su madre, que durante tantos años desempeñó la tarea de dirigirlo. Trata de ser amable y solícita pero acaba siendo torpe y algo inquisitiva. Se le nota el miedo por debajo de una amabilidad nunca del todo convincente, y de una inquietud mal disimulada por la opinión que acerca de ella tendrán los antiguos empleados. En el tablero de ajedrez, Él es el caballo y Ella una reina advenediza y poco temperamental, arrastrada por las inercias familiares y laborales. Sobre Ella, que detenta el poder, parece pender siempre la espada de Damocles, y eso la aísla y la hace recelosa; en cuanto a Él, ambiguo confidente, prefiere estar un piso por debajo de los despachos de dirección, aunque haya carcoma en los muebles y hedor en los baños, o acaso por eso precisamente. Como certeramente apunta Madariaga (2011: 14), «Todo junto genera la sensación de que el tiempo se les escapa de las manos a los personajes como la finísima arena de un viejo y preciso reloj».

En la relación entre ambos personajes se percibe una cierta distancia generacional, fruto de una cosmovisión distinta; Ella se le acerca con inseguridad, porque teme que la compare con su madre, y Él no puede evitar compararla, tácitamente, con su propio hijo, a quien los trabajos le duran muy poco. Su aproximación a la joven directora es más cálida, y entraña otro tipo de valores; de ahí que le regale una pieza del juego de ajedrez de su padre. En cambio, Ella muestra mayor frialdad; prueba de ello es que pierde el paraguas del hombre y le compra otro nuevo. En la lógica de los nuevos tiempos, las cosas y las personas son sustituibles e intercambiables, mientras que Él, anclado en otra sensibilidad, aprecia los objetos únicos o cargados de vivencia y sobrevive en tierra de nadie, empleado fantasma sin una función clara y heredero de una misión desechada, la de celebrar la historia centenaria de la empresa.

Él hace gala de una vivencia interna y en cierto modo pasiva —o paciente— del tiempo, convencido de que el discurrir de los días acabará por determinar si su matrimonio tiene arreglo o no. Este modo de experimentar el tiempo como un factor que juega a su favor y no necesariamente a su contra, recuerda a otro personaje —o, más bien, una emulsión onírica— de Lluïsa Cunillé, el Sr. Pauli de *La nit* (2006): «Prengui's el temps que calgui. No ho sé vostè, però jo mai no he considerat el temps com un enemic, sinó com un aliat. Les persones pacients no tenim altre remei que confiar en el temps» (Cunillé, 2008a: 531). Él está atrapado entre el tiempo de la producción, el tiempo-mercancía de los talleres de abajo —«une accumulation infinie

d'intervalles équiivalents. C'est l'abstraction du temps irreversible, dont tous les segments doivent prouver sur le chronometer leur seule égalité quantitative» (Debord, 1992: 149)— y el tiempo de ocio o de consumo en el que parecería situarse la clase de arriba, la de los jefes. Pero la realidad es que la directora se siente acuciada por la necesidad de que la empresa sea rentable, y se debate entre el deber de mantenerse fiel a la tradición familiar y el deseo de deshacerse del negocio. No se halla cómoda en su posición de mandataria, y acaso añore aquel tiempo, que ahora le parece tan lejano e improbable, en que tocaba música de Beethoven al piano.

Algunos temas asociados al primordial del tiempo son la creciente deshumanización de la empresa y las relaciones laborales, y la falta de identificación de las personas con su trabajo. En este sentido, resulta muy gracioso cuando ambos personajes se percatan de que ninguno de los dos calza zapatos de la fábrica; en el caso de la directora, ello abunda en el desinterés que ya habían delatado otros detalles de su conducta: el desconocimiento de la historia de la empresa, la inexperiencia con los clientes, las faltas de atención con los empleados, etc.

La empresa de fabricación de calzado funciona como alegoría del mundo, y estos dos personajes se encuentran, colisionan, intersectan en un espacio intermedio, una suerte de purgatorio entre el cielo de la dirección y el infierno de la fábrica. O acaso un limbo entre los vivos y los muertos, pues su relación se enmarca entre dos muertes, y el aislamiento de Él hace que el lector llegue a preguntarse si existe realmente ese empleado o no es más que un producto de la imaginación de Ella. Al final queda la duda de cuál es la entidad real de estos personajes. ¿Realmente Él escribía la historia de la empresa? ¿Cuáles eran sus sentimientos por la ex directora? ¿Y por la nueva? Las informaciones aparecen hábilmente diseminadas y dosificadas; se trata de datos menores que hablan de los hábitos y vivencias de los personajes: cómo se desplazan por la ciudad, si tienen frío o calor, si toman café, si salen los fines de semana, qué miedos tienen, dónde prefieren desayunar, etc. La vida se filtra por estas rendijas informativas y resquebraja el muro de silencio y tópicos que los separa. Apenas sin apercibirse de ello, asisten a las pequeñas o grandes metamorfosis del otro: boda, maternidad, separación, nuevos trabajos, orfandad. Como señala Madariaga (2011: 13), «En el concentrado espacio de tiempo real de la obra asistimos a fragmentos decisivos en la vida de los personajes». Esta opacidad y distancia emocional que tiñen sus breves y contadas interacciones hacen que cada nuevo detalle arrancado a la intimidad de los personajes destelle con visos de auténtica revelación. Esto es, la

contención expresiva, el tono formal y prudente de su relación laboral, hace que los momentos de verdad destaquen intensamente y, al mismo tiempo, produzcan desasosiego en el lector —«el desasosiego que produce su texto no viene de aquello que nos oculta, sino de la franca simplicidad de lo que muestra» (Madariaga, 2011: 14)—, cada vez que el horizonte de expectativas se ve truncado por el fundido a negro al final de cada escena, que supone casi una vuelta a la casilla de inicio.

En la entrevista que figura en el Anexo 2, Paco Zarzoso declaraba que, a pesar de que Lluïsa Cunillé, a lo largo del siglo XXI, había ampliado ostensiblemente su imaginario, en obras muy recientes acababa volviendo a su esencia, insobornable: «Hay obras que leo de Lluïsa —como *El temps*, que ha escrito ahora últimamente— que me recuerdan mucho al principio, a *Rodeo* incluso» (Anexo 2.7). Madariaga (2011: 14) apunta que el gran éxito de Cunillé en *El tiempo* es desnudar el tema del tiempo de todo artificio, y que la pieza entera «se aparece como una gran alegoría del tiempo repleta de viejos símbolos entre los que se insertan las nuevas formas de expresión», cada vez más claras y precisas, y por eso mismo más eficaces. El tiempo, la vida, es lo que palpita bajo el inútil celofán de las expresiones de pésame y los buenos deseos.

6.7.4. Teatro breve¹⁰⁸

Apunta Eduardo Pérez-Rasilla (2008: 970) que «la pieza breve constituye para los dramaturgos la ocasión de ejercicio literario, cuyo fin inmediato no es necesariamente el escenario, sino la publicación destinada al lector común o especializado, o su uso como material de trabajo». Y, dado que en el transcurso del siglo XX deja de ser extraña la representación autónoma de piezas breves, la mayor parte del teatro breve que se escribe está destinado exclusivamente a la publicación.

El cultivo del teatro breve se halla ya a principios de la carrera de Lluïsa Cunillé, con la publicación de *Mediatriz de un escaleno* (1991)¹⁰⁹, y lo vamos encontrando con regularidad en la primera etapa de producción de la autora: las brevísimas piezas *Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego* —en la

¹⁰⁸ Para el análisis de las piezas breves *Una tarde* y *Estación* nos basamos en nuestro artículo «El teatro breve de Lluïsa Cunillé» (Prieto Nadal, 2013: 49-55; también en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/prieto-nadal\(39-71\)_n7.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/prieto-nadal(39-71)_n7.pdf)).

¹⁰⁹ Cabe aclarar que la fecha que incluimos entre paréntesis al lado de cada obra corresponde a la fecha de publicación de la misma, y no necesariamente a la fecha de escritura.

revista *Escena* (1997)— y *Tertúlies dels anys 80-90* —en la obra colectiva *Sopa de ràdio* (1999)—, y las dos publicadas en la revista *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas: Una tarda* (2001) y *Estación* (2004). Cada una de estas piezas prefigura o retoma situaciones y motivos desarrollados en obras extensas de la autora, pero presenta también un carácter autónomo y completo, a pesar de los ecos y reverberaciones textuales que hallamos en el conjunto de la producción de Cunillé. Por otra parte, cabe señalar que las piezas de Cunillé de extensión normal o estándar tampoco son muy extensas y no suelen rebasar la hora y cuarto de duración en escena.

Hay una correspondencia entre los recursos formales empleados en las obras breves y la intencionalidad que guía, en términos generales, la escritura de Lluïsa Cunillé, cuyo universo textual, interconectado por situaciones, personajes y objetos recurrentes, funciona como una red. El teatro breve de Lluïsa Cunillé posee la misma capacidad de resonancia que el resto de su obra, y análoga eficacia en su vocación de retratar los códigos éticos y emocionales que rigen en nuestra sociedad, proyectando al lector o espectador más allá de lo dicho o representado. A pesar de constituir obras independientes, estas piezas breves remiten a un corpus textual más amplio —la obra completa de la autora— y a un universo ético inconfundiblemente suyo.

6.7.4.1. *Una tarda* (2001): la palabra ritual

Una tarda es una minipieza escrita en catalán y publicada en el número 15 de la revista *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, especializada en teatro breve y dirigida por Eduardo Quiles. Del arte de Cunillé en esta pieza destaca Xavier Puchades (2001: 98) «la intensidad con que trata lo íntimo, lo cotidiano», que «le lleva a denunciar las injusticias sociales [...]. En esta obra se habla de las relaciones humanas con una ternura desacostumbrada».

Los personajes son una Mujer (Dona) y un Hombre (Home). La acotación inicial dice así: «Una DONA i un HOME estan asseguts a cada banda d'una taula plena de papers. La DONA escriu molt a poc a poc. Després d'una estona la DONA sense deixar d'escriure comença a parlar» (Cunillé, 2001b: 29). Pronto sabremos que la Mujer está escribiendo una carta en nombre de este Hombre, que le paga por ello:

DONA.- Així ho tatxo... Com que és un borrador...

HOME.- No, no ho tatxi [...]

DONA.- Doncs ho deixo entre parèntesi...

HOME.- Entre... parèntesi...?

DONA.- Sí, com si encara no fos definitiu (Cunillé, 2001b: 29).

Esta obra está en clarísima conexión con *Passatge Gutenberg* (1999), y el personaje de la Mujer presenta coincidencias con el personaje de la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* (2004) y otros personajes femeninos de la obra de Cunillé. Xavier Puchades (2001: 97) también señala coincidencias temáticas con *El lector por horas* de Sanchis Sinisterra y algunas obras de Juan Mayorga —*El traductor de Blumemberg, Cartas de amor a Stalin y Una carta de Sarajevo*—. Es el tema de la escritura y la lectura, y también las sinuosas, sutiles relaciones que este tipo de intercambio o trámite establece entre los actantes.

Un inmigrante que trabaja en la construcción lleva tres años fuera de su país y parece haberlo perdido todo, hasta el recuerdo y la nostalgia. Le encarga a una mujer que, periódicamente, redacte cartas en su nombre. ¿Por qué? ¿No sabe escribir? ¿No domina la lengua? ¿Tiene problemas para comunicar sus sentimientos?

Más que a la destinataria de la carta, que debe de ser su novia o su esposa, el Hombre quiere decirle algo a la Mujer que escribe, pero no se atreve: «Al final m'agradaria afegir-hi una cosa [...] però al final, quan acabi» (Cunillé, 2001b: 29). De cuanto dice se desprende que no le apetece volver a su país y reencontrarse con su pareja, a la que hace tres años que no ve; por otra parte, parece interesarle enormemente todo lo que la escribiente hace y propone. Las cartas que esta escribe, más que para su novia ausente, las quiere para él: «Quan surto d'aquí sempre me'n faig una còpia [...] així un cop les he enviades doncs... jo també les puc llegir» (Cunillé, 2001b: 30). Este interés se trasluce en varios momentos: así, cuando él piensa que la Mujer le está preguntando por la fecha de su aniversario, o cuando le propone enseñarle el estado de las obras en que trabaja. Ella le pregunta si no ha pensado en volver a su país, y el Hombre responde que no puede por problemas de trabajo, e incluso pone reparos a la posibilidad de que venga su novia a verle. Llegan al final de la carta y él anuncia que ha conocido a otra persona que le interesa, lo que sugeriría una ruptura con la destinataria:

DONA.- [...] Bé, vostè dirà quin final vol que hi posem...

HOME.- Doncs... (*S'escura la gola.*) És molt curt...

DONA.- Bé... digui...

HOME.- El que vull dir és que he conegut algú, i que... en fi, em sembla que m'interessa de debò.

(*Pausa.*)

DONA.- Però... vol que li posi això després de tot el que li he escrit? (Cunillé, 2001b: 32).

El Hombre, al ver la contradicción en que incurre este final en relación con el resto de la carta, accede a posponer el momento de dejar a su pareja para la semana que viene. La Mujer lo sondea, le pregunta si está seguro de lo que hace, en una serie de intervenciones llenas de ambigüedad:

DONA.- Potser es precipita, no ho sé...

HOME.- No, no ho crec.

DONA.- Tindrem dificultats.

HOME.- Com?

DONA.- Aquesta mena de coses no es poden dir així, de sobte, després de tot el que li hem posat...

HOME.- Ja hi compto...

DONA.- En fi, ho provarem...

HOME.- Sí, provem-ho.

DONA.- Però no serà gens fàcil.

HOME.- Sí, ja ho sé (Cunillé, 2001b: 32-33).

La Mujer parece poco convencida pero consciente de la situación, en este diálogo confuso y ambiguo en que se puede intuir que la persona que ha aparecido en el horizonte del Hombre es ella misma. La escritora de cartas posterga este abrupto final hasta la próxima misiva y se dispone a leer en voz alta la carta actual, sin anuncio de ruptura, que van mandar esta semana. La Mujer se queda mirando el papel mientras la escena se oscurece. Fin de la pieza.

La palabra es un elemento esencial en los procesos rituales de la contemporaneidad que Cunillé actualiza en sus obras. Se trata, en este caso, de una palabra delegada en otra persona para hablar de la propia intimidad, que acaba alcanzando al intermediario. El hombre declara de modo solapado u oblicuo, su amor por la escribiente —que en principio tenía que ser mero instrumento para transmitir los sentimientos del hombre a una amada ausente—, aunque termina aplazando una declaración más explícita para la próxima cita. Se vislumbra un posible cambio de vida, un viraje de rumbo.

6.7.4.2. *Estación* (2004) o breve encuentro

Estación es otra minipieza publicada en la revista *Art Teatral*, concretamente en el número 19, el año 2004. Esta pieza podría contener trazas, gérmenes o derivaciones de la obra *Conozca usted el mundo* (2005). Los personajes son una mujer y un hombre que coinciden en una estación de tren. Sus momentos vitales son muy diferentes. Al igual que *Una tarde*, en esta minipieza hallamos un diálogo entre dos personajes, lo que Francisco Gutiérrez Carbajo (2011: 163) llama «obras de enunciado bidireccional».

La estación de tren es el umbral del viaje, pero ninguno de los dos personajes lo traspone. Se trata de un no lugar relacionado con la idea de transporte, un espacio creador de un determinado tipo de relaciones entre individuos, y escenario también en otras obras de la autora —*Berna, Dotze treballs, La cita, Conozca usted el mundo*—. Para Inma Garín (2004: 81), esta pieza refleja la paradoja del ser posmoderno: «Se trata de un *sketch* para dos intérpretes que destaca por la elegancia formal, el diálogo esbelto, la sobriedad en la descripción de los sentimientos y lo contenido de las emociones».

La acotación inicial reza así: «Una estación de trenes. Un HOMBRE está sentado en el centro de un banco. Aparece por un lado una MUJER con dos maletas. El hombre mira todo el rato al frente» (Cunillé, 2004: 25). La Mujer se acerca y le pregunta por el horario de apertura de la estación —está abierta toda la noche— y del bar —cierra a medianoche—. Después se sienta junto al Hombre; se queja de lo que pesan sus maletas; le pregunta la hora. Tiene ganas de hablar:

MUJER.- ¿Usted también se va?

HOMBRE.- ¿Yo?

MUJER.- No, claro... No lleva maletas.

HOMBRE.- No, no me voy.

MUJER.- No es muy corriente irse así, sin nada...

HOMBRE.- Realmente no me voy.

MUJER.- Entonces espera a alguien... Para eso sí que no hace falta llevar nada. Bien, quizá unas flores de bienvenida, o algún regalo, regalo que puede guardarse en un bolsillo, claro [...]. Si se tuvieran más en cuenta estas cosas todo sería distinto... Las peores catástrofes se originan por ignorar los pequeños detalles, ¿no cree?

(*Pausa.*)

HOMBRE.- Si quiere puedo ayudarla a llevar las maletas hasta su tren... ¿Sabe qué andén es?

MUJER.- Gracias, hay tiempo (Cunillé, 2004: 25).

El Hombre le dice que no debería confiarse, pues él ha visto perder muchos trenes por no calcular bien el tiempo y la distancia. Parece que se dedica a observar a la gente desde ese banco de estación; conoce a muchos pasajeros de vista, y sabe incluso cuántos trenes ha perdido cada uno: «Muchas tardes después del trabajo vengo aquí a ver pasar a la gente, a ver partir y llegar los trenes... Es una forma de pasar el rato, y como vivo cerca» (Cunillé, 2004: 26). La Mujer lo reta a que adivine por cuánto tiempo se va ella y luego le dice que en realidad no tiene decidido ni siquiera el destino de su viaje: «No tengo una razón para quedarme. ¿Le parece extraño? Generalmente para quedarse uno no necesita ninguna razón mientras que para irse sí: unas vacaciones, un viaje de negocios, cambiar de aires... Aunque también podría quedarme» (Cunillé, 2004: 26). La Mujer tiene curiosidad por saber si al Hombre le gusta mirar las despedidas:

MUJER.- ¿Le gustan las despedidas?

HOMBRE.- ¿Las despedidas?

MUJER.- No lo había pensado, nadie me despedirá. Es otro detalle.

HOMBRE.- Si quiere yo puedo despedirla, si es que no se va muy tarde...

MUJER.- ¿Lo haría por mí?

HOMBRE.- Sí, claro...

MUJER.- Es muy amable.

(Pausa.)

HOMBRE.- ¿Ha pensado en llevarse unas revistas, algo para leer? (Cunillé, 2004: 24-26).

El Hombre la empuja al viaje, mientras que la Mujer busca una razón para quedarse. Primero el Hombre le pregunta a qué hora se va su tren y le dice que se apure; luego se ofrece a llevarle las maletas; a continuación se dispone a despedirla, y después a comprarle unas revistas. Son gestos de una gran amabilidad, pero que esconden el deseo evidente de perderla de vista y quedarse solo en su puesto de observación. La Mujer no parece darse por aludida:

MUJER.- También podría darme la bienvenida...

HOMBRE.- Cómo...

MUJER.- Sí, como si en vez de irme llegara. No hay tanta diferencia. Y a usted seguramente le dará lo mismo.

HOMBRE.- Si lo prefiere, pero no entiendo...

MUJER.- Es muy fácil. Yo llevo las maletas hasta aquel andén y le espero unos momentos, entonces llega usted, me dice una palabra de bienvenida, no hace

falta que sea nada rebuscado, y luego me ayuda a llevar las maletas hasta la salida de la estación, si es que antes no se le ocurre ofrecerme un café para que charlemos de cómo me ha ido el viaje [...]. Supongo que algo habrá oído de todo esto si suele venir con frecuencia por aquí [...]. Debe de estar deseando que me vaya o irse usted... (Cunillé, 2004: 27).

La Mujer le pide que le ayude a escoger un tren, un destino. Implícitamente lo está invitando a irse con ella, aunque no se atreve a decirlo. La Mujer lo supedita todo a la propuesta del Hombre: «¿Adónde iría usted? [...] ¿Adónde querría ir? [...] Podría esperar una noche e irme mañana [...]. Si es que se le ocurre un buen destino...» (Cunillé, 2004: 27). La Mujer quiere protagonizar su propia película, un romance a la desesperada, su *Breve encuentro*¹¹⁰ particular. El Hombre le dice que le será imposible ir a despedirla mañana y se va deseándole un buen viaje:

HOMBRE.- Mañana no podría venir a despedirla.

MUJER.- ¿Y a darme la bienvenida?

HOMBRE.- Creo que tampoco.

MUJER.- ¿Aun sin ir al bar?

HOMBRE.- Lo siento pero no podré.

MUJER.- No se disculpe, ha sido muy amable. Ya lo decidiré yo sola.

HOMBRE.- (*Se levanta.*) Adiós... que tenga un buen viaje.

MUJER.- Gracias. Adiós.

(*El hombre sale por un lado y la mujer se queda sentada en el banco.*)

(Cunillé, 2004: 27)



Cartel de la película *Brief encounter* (1945), dirigida por David Lean. A la derecha, fotograma de la película con Celia Johnson y Trevor Howard

Estación se construye en torno al tema del azar que quiere ser destino; notemos que en ella la palabra *destino* puede revestir simultáneamente varias de sus acepciones: meta o punto de llegada; empleo u ocupación, y fuerza desconocida que obra sobre los hombres y los sucesos. Y, en definitiva, una *estación* no deja de ser el lugar donde se

¹¹⁰ *Brief Encounter* (1945), película dirigida por David Lean y protagonizada por Celia Johnson y Trevor Howard, trata de una mujer y un hombre que se conocen fortuitamente en una estación de tren y se enamoran poniendo en peligro sus rutinarias existencias.

está, donde se espera que ocurra algo, que aparezca un tren que lleve a otro destino o alguien que destruya la monotonía. La minipieza juega con las expectativas, opuestas, de dos personajes a los que la dramaturga trabaja desde sus deseos, sueños y renunciaciones. La Mujer está buscando su lugar en el mundo, y el Hombre ha encontrado el suyo —provisional y anodino— en un banco de la estación, desde donde observa con atención el ir y venir de la gente y los trenes. Los personajes están llenos de esperanza y desesperación a la vez: «cada personaje es una opción potencial de cambio de vida para otro, y esa tensión es la que presenciamos en escena» (Puchades, 2001: 96). Lo que conmueve del personaje femenino es la fragilidad y, al mismo tiempo, la firmeza de su esperanza, que nos remite como lectores/espectadores a nuestra necesidad de que nos mientan o nos hagan concesiones. Esta mujer busca un destino, un referente, un motivo a partir del cual construir su identidad y su futuro. Una razón para quedarse o para partir. En opinión de Garín (2004: 82), lo consigue: «el hombre le deja su puesto en el banco; ahora es ella la que adopta su destino: observar cómo los pasajeros pierden trenes [...]. Los bailarines han intercambiado sus papeles». La Mujer permanece allí, en un compás de espera, buscando acaso otra persona que le pueda brindar un destino pero también asumiendo su propia decisión de quedarse, su conciencia de ser quién es y de actuar en consecuencia.

6.8. PIEZAS INÉDITAS Y NO ESTRENADAS

Lluïsa Cunillé se dedica exclusivamente a escribir teatro y es una autora muy prolífica. Aun estrenando con regularidad —solo en esta temporada 2014/2015 ha ganado el primer Premio Frederic Roda de textos teatrales por *Boira*, y ha estrenado *Serenata para un país sin serenos*, coescrita con Paco Zarzoso, así como *El carrer Franklin*—, tiene una gran cantidad de obra inédita. Nos ceñiremos a las dos que la propia autora considera de las mejores, *Islàndia* y *Dinamarca*. También incluimos en este apartado *Boira*, que, como decíamos, obtuvo el primer Premi Frederic Roda en diciembre de 2014. Estas piezas reflejan el estado de cosas en nuestra sociedad, gobernada por los ciclos económicos más que por los representantes políticos, y retrata asimismo con acierto y sutileza la decepción y sentimiento de estafa que se apodera de los ciudadanos de esta parte del mundo, a los que la realidad, incapaz de alcanzar los ideales prometidos de libertad y felicidad, defrauda invariablemente.

6.8.1. *Islàndia* (2009) o el rescate de la inocencia

Islàndia se inscribe claramente dentro de aquella parte de la producción de Cunillé que se ocupa de problemas político-sociales y económicos de la más candente actualidad. El contexto de fondo es la crisis financiera que estalló en 2008 en Islandia, país cuya sociedad pasaba por ser modélica, casi utópica, por su sistema educativo y sanitario, y por su baja tasa de criminalidad. A partir del año 2000 el gobierno islandés inició medidas de desregulación que tendrían consecuencias desastrosas para la economía: se privatizaron los tres bancos más grandes de Islandia y, con la vía libre a la desregulación bancaria, las finanzas llegaron a controlarlo todo y casi arruinaron el país. Tal como explica el documental *Inside Job* (2010), dirigido por Charles Ferguson, en cinco años los bancos pidieron prestados ciento veinte mil millones de dólares, diez veces lo que valía la economía de Islandia, y se creó una enorme burbuja que enriqueció a los banqueros, hizo que el valor de la bolsa aumentara nueve veces y duplicó el precio de las casas. Cuando los bancos se hundieron —eso fue en 2008—, el desempleo se triplicó en seis meses y mucha gente perdió sus ahorros. El gobierno islandés no protegió a la ciudadanía de la desregulación, pero todo arranca de la liberalización y financierización de la economía, cuyo máximo epicentro y emblema es la Bolsa de Nueva York. El resultado del colapso y quiebra de las grandes entidades bancarias americanas en 2008 tuvo un efecto dominó y produjo una recesión global

que le costó al mundo decenas de billones de dólares. En la obra de Cunillé, un personaje islandés viaja a Nueva York a buscar a su madre y acaba encontrándose en el meollo bursátil de Wall Street.

A nivel formal, se trata de una obra que transcurre en muchos espacios distintos: primero en Reykjavik y después en Nueva York: Harlem, Bronx, Wall Street. Hay, además, un desdoblamiento del personaje principal; así, el viaje que realiza el Chico —Noi—, un joven islandés, a Estados Unidos parece ser un producto de la imaginación o del deseo del Hombre, algo así como un ajuste de cuentas con lo que debió hacer siendo joven y no hizo: irse a Nueva York. Con todo, la situación que describe no corresponde a veinte años atrás sino al momento actual de brutal recesión económica. En esta pieza hallamos una revisión de la figura del *flâneur*, que hallábamos en obras anteriores de la autora como *Dedins, defora* (1997) y *La Testimone* (2000) y, sobre todo, *La cita* (1999).

Ya en *Dotze treballs* (1998), que transcurría en un espacio estático, un banco en un parque, se daba cabida y vuelo a otros espacios, puramente mentales, a partir del desdoblamiento de los personajes. Este tratamiento espacial y temporal, que combina simbolismo y abstracción, remite al drama itinerante o drama de estaciones, representado por Strindberg, en oposición al drama estático representado por Maeterlinck. Este modelo del drama itinerante se daba en obras como *La cita*, estrenada en 1999 en el Mercat de les Flors, con dirección de Xavier Albertí, o en esta inédita *Islàndia*. 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 produce discontinuidad y fragmentariedad expositiva. En *La cita* (1999) 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; de esta pieza dice Teresa Barbero Reviejo (2007: 275) que «muestra a un hombre que, en su encuentro cotidiano con una serie de personajes, llegará a una reflexión vital, irónica e inteligente del destino».

En *Islàndia*, la obra que aquí nos ocupa, un Hombre tumbado en la cama se encuentra de golpe a una Joven de veintidós años en su dormitorio, una desconocida que lo ha confundido con otro; después el Hombre presencia cómo un Chico de quince o dieciséis años —a todas luces su *alter ego* procedente de otra época y proyectado por su imaginación— coge la maleta y una guía de viaje y sale; ya en la siguiente escena, en el trayecto en tren a Manhattan, este mismo Chico conoce al Viajero, un extraño inventor, y al Médico; una vez en Estados Unidos, se deja timar por una Mujer mayor en una calle de Harlem, duerme en una jaula rodeado de perros rabiosos, atiende por momentos el puesto de perritos calientes de su padrastro en Wall Street, halla a su Madre en un banco de una catedral, acude a un hospital de Chinatown y allí reencuentra al Médico y al Viajero que conoció en el tren. Se nos muestra, pues, el itinerario vital de un hombre que atraviesa una serie de estaciones, a modo de *via crucis*, que sirven para presentar diversos aspectos del mundo desde la perspectiva del protagonista.

La escena primera de *Islàndia* se sitúa en un dormitorio, en Reykjavik:

(L'HOME està estirat en un llit gros i antic, amb els ulls oberts. La JOVE està asseguda a sobre d'una maleta, darrere el capçal de ferro del llit. A sobre de la tauleta de nit hi ha un esmorzar i una poma. Des del començament la JOVE canta fluix la cançó de Felix aniversari, amb el front enganxat als barrots del llit.)

HOME.- *(Estirat.)* Qui ets?

JOVE.- L'Elsa.

HOME.- La porta era oberta, Elsa?

JOVE.- M'ha obert la teva veïna. T'he portat l'esmorzar. *(L'HOME mira la tauleta de nit.)* La poma ja era aquí (Cunillé, 2009, inédita)¹¹¹.

La situación inicial es ya anómala: un Hombre se encuentra a una Joven en su habitación, sentada sobre una maleta tras la cabecera de hierro de su cama. Es una camarera casi desconocida con la que coincidió varias veces en un bar y que se ha colado como por azar, sin un motivo concreto, en su habitación, gracias a la complicidad de la vecina: «Li he dit que pensava que et podies haver suïcidat i m'ha obert de seguida» (Cunillé, 2009, inédita). Suena el teléfono pero él no contesta: «Fa dies que truquen a la mateixa hora, i quan despenjo ningú no diu res» (Cunillé, 2009, inédita). Lo han despedido del banco donde trabajaba y ahora está en el paro. Ha

¹¹¹ Xavier Albertí tuvo la gentileza de hacernos llegar, a todos los participantes del seminario sobre dramaturgia «Constants del teatre contemporani», en julio de 2010 y en el marco del V Obrador d'Estiu de la Sala Beckett, este texto de Lluïsa Cunillé. Citamos a partir de este material inédito.

tomado la decisión de irse a Nueva York a ver a su madre; de ahí que busque la maleta sobre la que está sentada la Joven. Esta le da una pastilla contra la ansiedad, y lo informa de que su vecina se ha quedado con las pastillas que había sobre la mesilla de noche, sin duda temiendo que el Hombre se sintiera tentado por la idea del suicidio. La Joven ha venido a verle para comprender —él trabajaba en un banco— qué ha pasado con la burbuja financiera y por qué ha estallado una crisis de semejantes dimensiones en Islandia:

HOME.- A on ens vam conèixer, Elsa?

JOVE.- Al Laki, jo feia de cambrera.

HOME.- Ho sento. No me'n recordo.

JOVE.- Ja fa uns mesos que em van despatxar. Des d'aleshores que no tinc feina.

(Pausa.)

HOME.- Necessites diners?

JOVE.- No he vingut a demanar-te diners. Només he vingut a parlar.

HOME.- De què?

JOVE.- Ha estat idea del meu metge.

HOME.- El teu metge t'ha dit que em vinguessis a veure?

JOVE.- M'ha dit que no em podia quedar tancada a casa, que havia de sortir... I aleshores m'he recordat de tu, de quan venies a prendre una copa al Laki després de sortir del banc i parlàvem una estona. Necessito que m'expliquis què és el que ha passat de debò.

HOME.- Jo al banc només era un apoderat.

JOVE.- De tota manera explica-m'ho.

HOME.- Jo sé el mateix que diuen els diaris i la televisió (Cunillé, 2009, inédita).

El Hombre trata de explicarle que las causas de la crisis deben buscarse en la inestabilidad de los mercados financieros y una política monetaria equivocada: «Durant anys el país ha seguit una política basada en un objectiu d'inflació semblant a la del Banc Central Europeu [...]. Una política així implica augmentar els tipus d'interès quan la inflació està per sota de l'objectiu, i reduir-los en cas contrari. Això en el cas d'Islàndia, un país tan petit, ha tingut uns resultats desastrosos» (Cunillé, 2009, inédita). La crisis financiera mundial precipitó el colapso de la corona islandesa, causant la retirada de activos de los bancos islandeses por parte de los especuladores en un intento de salvarse:

JOVE.- Però si fins fa dos dies servia xampany a més de mil coronas l'ampolla als banquers del Glitnir.

HOME.- Era quan se sentien segurs, quan semblava que tot anava bé.

JOVE.- Tu també vas brindar?

HOME.- Jo només era un apoderat, ja t'ho he dit.

JOVE.- Doncs jo sí que havia provat algun cul d'ampolla que s'havien deixat per beure els banquers del Glitnir. Es pot dir que jo també vaig brindar per la futura bancarrota del país. (*Pausa. L'HOME mira a dins dels calaixos de la tauleta de nit.*) Què busques?

HOME.- Una guia.

JOVE.- Una guia?

HOME.- De Nova York (Cunillé, 2009, inédita).

El Hombre le pregunta a la Joven si necesita dinero. Ella cobra la prestación del paro y ha vuelto a casa de sus padres a vivir: «La meva mare diu que la culpa de tot la tenen els vells valors vikings [...]. El meu pare en canvi no diu res, però cada dia va fins a la vella factoria de peix on treballava a preguntar si hi ha feina per a ell» (Cunillé, 2009, inédita). Leen en la guía recomendaciones sobre el tiempo y la indumentaria, así como algunas consideraciones acerca del hombre medio de Nueva York. El Hombre confiesa que no ha salido jamás de Islandia, aunque su madre vive en Nueva York desde hace años; él se crió con los abuelos y apenas ha mantenido el contacto telefónico con ella en los últimos años. La Joven se sorprende de que en el Laki, el bar donde trabajaba como camarera, jamás lo oyera hablar de su madre:

HOME.- De què parlava al Laki?

JOVE.- De tu.

HOME.- De mi?

JOVE.- I de la feina. Et queixaves sovint del sotsdirector.

HOME.- Del sotsdirector?

JOVE.- Del sotsdirector del banc.

HOME.- Aquest no era jo, devia ser en Bergsson.

JOVE.- Qui?

HOME.- Un company de feina que tenia problemes amb el sotsdirector i que va demanar el trasllat a Londres. Ell també anava al Laki a prendre una copa després de la feina. M'has confós amb ell, amb en Bergsson.

JOVE.- Però si una vegada em vas convidar aquí, a casa teva. Com et penses que sabia la teva adreça?

HOME.- Aquesta casa era d'en Bergsson abans, me la va vendre a mi quan se'n va anar a Londres. (*Pausa.*) De tota manera ara me'n recordo de tu...

JOVE.- No, no te'n recordes... És terrible, jo t'he confós amb aquell Bergsson i tu ni tan sols te'n recordes de mi (Cunillé, 2009, inédita).

Tras este embarazoso diálogo, en que queda claro que no se conocen de nada, pues él apenas la recuerda y ella lo ha confundido con otro, el Hombre se dispone a irse cuanto antes al aeropuerto. La Joven se tiende unos momentos en la cama y se pone a cantar en voz baja el himno islandés, que le enseñó su padre cuando iban a pescar

juntos. Le cuenta una vieja leyenda escandinava sobre el origen del mundo y el fin de los gigantes, y él le responde con otra que habla del fin del mundo —«un llop ferotge que deixarà la terra sumida en un espantós hivern mentre els homes també es destruiran els uns als altres enmig del fred i les tenebres» (Cunillé, 2009, inédita)— y la repoblación. Se oye una tercera persona que canta, y de debajo de la cama sale un chico que canta bajito y se va vistiendo con la ropa del Hombre sin mirarlos en ningún momento. El Hombre dice que hace días que ese chico, de quince o dieciséis años, se pone su ropa, vacía la nevera y habla con los demás como si fuera él: «Riu i canta tot el dia, i no sé per què. És un egoista, la seva felicitat se la guarda per a ell sol» (Cunillé, 2009, inédita). El Chico pide un taxi por teléfono para ir al aeropuerto. Coge el billete de avión y la guía y se los mete en el bolsillo, se come la manzana y sonrío para sí mismo. El lector comprende que se trata del Hombre de joven. Esta materialización de su yo pasado, como en el *Cuento de Navidad* de Charles Dickens (*A Christmas Carol*, 1843), parece estar mostrando lo que pudo y acaso debió haber hecho cuando era adolescente: ir a buscar a su madre a Nueva York.

En la siguiente escena, titulada «En un tren amb destinació Manhattan», el Chico y un Viajero están sentados cara a cara junto a la misma ventanilla de tren. El Chico lleva la maleta de la primera escena, y el Viajero una caja de madera pintada de blanco. Canta bajito sin darse cuenta —se trata del Hombre de joven, cuando quería ser cantante de ópera y tenía una profesora de canto particular— y su compañero repara en que parece muy contento. Están detenidos en una estación y una voz en *off* anuncia que en breve el tren reanudará la marcha. El Viajero le explica que se dirige a Broadway para registrar en la oficina de patentes un invento que lleva en la caja y que es, ni más ni menos, un aparato que favorece la formación de nubes y, como consecuencia, la precipitación de lluvias: «La diferència del meu invent respecte a d'altres ja patentats és que pot arribar a generar més precipitacions en una superfície molt més àmplia i durant més temps. Imagina't tres dies seguits de pluja en una àrea equivalent al desert de Utah» (Cunillé, 2009, inédita). El Viajero llama a su invento Gilda, por Hildebrandson, el primer científico que clasificó las nubes en diez tipos. A instancias del Chico, describe las nubes que se ven por la ventana del tren. Mientras están detenidos en la estación, oyendo los trenes pasar, el Viajero le cuenta al adolescente anécdotas sobre inventos y patentes. Afirma que el auténtico motor de las ideas radica en una necesidad o en una carencia, y que el aburrimiento solo engendra ideas superfluas: «Si jo hagués tingut fills potser m'hauria dedicat a estimar-los en

comptes de fer-me inventor. Estimar els fills és una manera de creure en el futur. Tots els idealistes creuen en una mesura o altra en el futur, en el futur de la humanitat... Per això treballa en el meu invent» (Cunillé, 2009, inédita). Se oye por megafonía un aviso y el Viajero se lamenta de que ya no llegará a la oficina de patentes; sospecha — dice— que hace días que lo espían, y le aterroriza pensar que la mitad de la gente que viaja en el tren probablemente vaya armada. El tren se pone en marcha y entra el Médico. Lleva sangre en las manos por haber tenido que atender a una mujer que se ha caído a las vías; por eso, precisamente, el tren ha estado detenido tanto rato. Se sienta junto al muchacho. Ante el Médico, el Viajero se muestra reticente a seguir hablando de inventos, pero el Chico está entusiasmado:

NOI.- (*Al Metge.*) Sabies que hi ha deu tipus de núvols?

METGE.- No, no ho sabia.

VIATGER.- El noi ha estat tan amable d'interessar-se pel meu invent.

METGE.- Tinc la impressió que ja l'he vist abans en aquest mateix tren. Anava amb una caixa igual que aquesta. Recordo molt bé la caixa.

VIATGER.- La veritat és que jo també tinc la sensació d'haver-lo vist abans [...].

METGE.- Li puc fer jo també una consulta?

VIATGER.- A mi?

METGE.- Quant medeix una gota d'aigua de pluja? (*Pausa llarga.*) No ho sap?

VIATGER.- El diàmetre de les gotes de pluja oscil·len al voltant dels 0,02 mil·límetres, i n'hi ha prou amb un corrent d'aire ascendent de quatre centímetres per segon per mantenir-les en suspensió.

(*Passa un altre tren.*)

METGE.- Puc fer-li una proposta?

VIATGER.- Quina proposta?

METGE.- Voldria comprar-li el que sigui que porti en aquesta caixa.

VIATGER.- Em vol comprar la maqueta i els plànols del meu invent?

METGE.- No caldrà ni tans sol que me'ls ensenyi. Quant en demana?

VIATGER.- No estan en venda.

METGE.- (*Li ofereix un talonari i un bolígraf.*) Tingui, escrigui una xifra que sigui raonable o no li podré signar el taló (Cunillé, 2009, inédita).

El Médico finge interés por su invento y le extiende un cheque —en blanco— a cambio de su invento. El Viajero se va y el Médico le regala la caja al Chico, como recordatorio de que debe ir con cuidado por Nueva York; lo informa asimismo de que el Viajero es un estafador que suele coger trenes en dirección a Manhattan y entablar conversación con los pasajeros para hablarle de sus inventos imaginarios y pedirles dinero. El Médico, que es neurólogo y trabaja en Chinatown, se preocupa por el joven, le da consejos para sobrevivir en Nueva York —«Has de vigilar quan baixis del tren,

no perdís mai de vista la maleta, mira de no aixecar el cap i embadocar-te més del compte» (Cunillé, 2009, inédita)— y le tiende una tarjeta con su nombre y el de su hospital por si le pasa algo. El Chico identifica el tipo de nubes que se ven por la ventana, canta flojito y sonríe porque está contento de ir a Nueva York.

En la tercera escena, «En un carrer de Harlem», el Chico se detiene ante una Mujer mayor que ha montado una parada de trastos viejos y objetos usados en mitad de la calle. El joven le pregunta si conoce una carnicería llamada Delamarche & Robinson y la Mujer mayor le responde que ya no existe, pues derruyeron el edificio. Rebusca entre la pila de libros y primero le tiende *Manhattan Transfer*, aunque luego lo piensa mejor y admite que acaso se trate de una obra demasiado compleja para un adolescente. No parece casual que aparezca aquí la célebre novela de John Dos Passos, publicada en 1925, cuyo título, que se refiere a la estación ferroviaria de transferencia a Manhattan, podría haber servido de epígrafe a la escena anterior de *Islàndia*, con esos tres desconocidos que se hallan en el mismo compartimento de un tren con destino a la estación de Pennsylvania en Manhattan y que acaso jamás se volverán a ver.

La Mujer mayor trata de venderle por cincuenta dólares un libro titulado *La historia de los Estados Unidos*, pero el Chico le aclara que está buscando a su madre, la mujer del carnicero Delamarche, y le explica asimismo que acaba de llegar de Islandia y que le han robado una maleta en la estación de Pennsylvania: «Ni me n'he adonat. He anat a ajudar una dona amb les seves maletes i mentrestant m'han robat la meva» (Cunillé, 2009, inédita). La Mujer le ofrece en una taza de plástico un poco de café caliente que mantiene en un termo. Cuando el Chico se disculpa porque no le gusta el café, la Mujer mayor le espeta: «Doncs no te'l beguis. (*Li agafa la tassa.*) Aquest és un “país libre”, o ho era fins fa no gaire [...]. No arribaràs gaire lluny en aquesta ciutat si vas demanant disculpes per tot. No em facis cas. Estic de mala lluna. És el que té aquesta ciutat, amb els anys t'amarga el caràcter» (Cunillé, 2009, inédita). La Mujer mayor no conoce a la madre del chico y siente un poco de lástima por él, pero aun así insiste en venderle algo, lo que sea: un libro, un televisor o un paraguas. El Chico decide comprarle el paraguas, porque no quiere que le pille la lluvia de repente, aunque —aclara— las nubes que hay no son de lluvia. Aquí se retoma el motivo del paraguas —la Joven de la primera escena le preguntó si iba a llevarse el paraguas en la maleta— y también el de las nubes, tema que al Chico parece interesarle más allá de la charla casual con el Viajero del tren.

La Mujer mayor se lamenta de tener que vender el paraguas de su difunto marido —«Els pobres ni tan sols tenim dret als records» (Cunillé, 2009, inédita)—, pero no tiene ni para pagar el alquiler. Cuenta que ella y su marido soñaban con irse a vivir a Florida, pero perdieron todos sus ahorros —siguieron el consejo del banco de invertir el dinero que habían ganado trabajando en una pequeña funeraria—, y él se murió del disgusto. Se queja además de que los vecinos se alegraran de su ruina y pensarán que se lo tenían bien merecido por haberse aprovechado de las muertes del 11 de septiembre de 2001: «Però quina culpa en teniem nosaltres si van morir tres mil persones... Bé que s'havien d'enterrar [...]. Els rics es protegeixen entre ells, però els pobres, els pobres ens treiem els ulls els uns als altres, això és el que passa» (Cunillé, 2009, inédita). De la carnicería de la madre del Chico solo sabe que tuvo que cerrar de un día para otro; parece que el señor Delamarche perdió su reputación como carnicero. La Mujer mayor apunta en un papel la dirección del socio del carnicero, Robinson —«Tothom per aquí sap on trobar en Robinson, no és cap secret, però t'aconsello que no t'hi acostis» (Cunillé, 2009, inédita)—, y el Chico responde a sus preguntas diciendo que tiene casi dieciséis años y quiere ser cantante de ópera. La Mujer mayor expone su situación personal y se muestra como una persona muy endurecida a quien ni siquiera el candor y la buena voluntad del Chico ablandan:

DONA GRAN.- (*No li acaba de donar el paper.*) En Donald i jo no vam tenir fills, «Dios o el demonio lo quisieron así». Si més no ara m'estalvio patir per ells i haver de pensar que ells pateixin per mi. Perquè vendre la teva pròpia vida al carrer no és el que una espera després d'haver treballat quaranta anys. «A cada cual su cruz», que deia la meva mare.

NOI.- Em sap molt greu el que t'ha passat.

(*Pausa.*)

DONA GRAN.- Si et pogués creure, si pogués creure algú un altre cop, però els bancs fins i tot s'han endut això. (*Pausa.*) Té, el paraigua, ara és teu...

NOI.- Te'l regalo.

DONA GRAN.- Com que me'l regales?

NOI.- No vull que et quedis sense el paraigua del teu marit.

DONA GRAN.- No sé què dir... Gràcies. (*Pausa.*) Sempre és agradable trobar-se amb algú humanament jove a Nova York. Saps què vol dir això?

NOI.- Em sembla que sí.

DONA GRAN.- Cada cop és més difícil trobar algú així en aquesta ciutat.

NOI.- Si em pots donar ara l'adreça... del senyor Robinson...

DONA GRAN.- Sí, té... (*Li allarga el paper al NOI que se'l guarda a la butxaca.*) Aniràs a veure'l avui?

NOI.- Sí, hi aniré ara mateix.

DONA GRAN.- És al Bronx. És una mica lluny, però tens a prop el metro.

NOI.- Porto una guia de Nova York (Cunillé, 2009, inédita).

La Mujer mayor dice que no tiene cambio del billete de cincuenta dólares y que le da, en compensación, el libro de *Historia de los Estados Unidos*. En realidad, a pesar de la buena disposición del muchacho o precisamente por eso, trata de estafarlo: le vende un paraguas que se acaba quedando ella y el primer volumen de una obra, y aún pretende que el Chico le debe dinero. Trata de venderle además un proyector y un bate de béisbol, y conseguir por todo ello ciento cincuenta dólares. El Chico está dispuesto a pagarle la suma pero al final la Mujer se arrepiente y le coge solo un billete: «A tu et desplomaran ben aviat a Nova York, “criatura”. A Nova York, a qualsevol que et parli de diners li has de llegir als llavis la lletra grossa però sobretot la lletra petita» (Cunillé, 2009, inédita). La Mujer, enojada consigo misma por una compasión que le ha hecho perder cien dólares, lo exhorta a que esconda bien su dinero y se vaya de una vez.

La cuarta escena de *Islàndia* se titula «La gossera del Bronx». Al aire libre, aunque dentro de una enorme jaula, alguien duerme metido en un saco de dormir, junto a una estufa pequeña encendida y un televisor grande apagado. El Chico, con la caja blanca del Viajero y el libro que le ha comprado a la Mujer, está al lado de la jaula. Se oyen ladridos de perro y el Chico llama al señor Robinson y le pregunta por la señora Delamarche. Robinson no puede abrir la cremallera del saco de dormir; le lanza la llave al Chico y le pide que entre en la jaula para ayudarle. Este abre la jaula y consigue bajar la cremallera del saco. Se oyen ladridos más fuertes y Robinson les grita a los perros a través de un megáfono. El Chico dice no tener frío porque está acostumbrado al clima de Islandia:

ROBINSON.- Així també hi ha un país al món que es diu així de debò?

NOI.- Sí. Entre Amèrica i Europa.

ROBINSON.- I què coi feu allà?

NOI.- Què fem?

ROBINSON.- Com es viu en un país de gel?

NOI.- Al subsòl hi ha corrents d'aigua calenta natural que es fan arribar a totes les cases per escalfar-les.

ROBINSON.- Portes un abric molt maco. Te'l canvio per aquell meu que tampoc està gens malament.

(Pausa.)

NOI.- M'estimo més el meu.

Robinson.- Et faig un favor canviant-te l'abric, noi. Amb aquest a sobre ja t'han fotut la maleta a Manhattan, aquí al Bronx t'acabaran de fotre la resta.

NOI.- El senyor Delamarche també viu al Bronx?

ROBINSON.- Deixa estar això de senyor, ni en Delamarche ni jo som senyors de cap mena (Cunillé, 2009, inédita).

Robinson se pone agresivo y, cogiéndolo por las solapas, le grita que tiene que cerrar la jaula todas las noches porque la gente abandona allí sus perros famélicos y rabiosos; todos los perros de Nueva York van a parar al Bronx porque las perreras de Manhattan están cerradas a causa de la gripe canina: «Els gossos han moquejat i tossit tota la vida, i vés per on, ara resulta que d'això els veterinaris en diuen grip canina i en fan una pila de calés a Manhattan. De nit si no vas amb compte, amb la gana que tenen, un dòberman qualsevol t'arrabassa una mà com si res» (Cunillé, 2009, inédita). Algo aplacado por la réplica del Chico, que explica cómo perdió el miedo una vez que se extravió en las Tierras Altas, un desierto del centro de Islandia donde no vive nadie —«Un està tan sol allà que tot el que penses ho has de dir en veu alta de seguida. No t'ho pots quedar a dins o si no et tornes boig. Des d'aleshores que només tinc por del perill quan vull tenir-ne por» (Cunillé, 2009, inédita)—, Robinson le ofrece un trago, que el joven rechaza. Después le lanza, para asustarlo, el cráneo de un colono irlandés del siglo XIX: «Al Bronx així que esgarrapes una mica la terra et trobes caps de colons irlandesos, alemanys i italians per tot arreu. El subsòl de Nova York és ple de cadàvers i els de dalt no estem pas millor» (Cunillé, 2009, inédita).

Finalmente Robinson le habla al Chico de su madre, que al parecer se ha vuelto una fanática de la salvación y acude todos los días a la iglesia. Le explica al Chico que Delamarche ganó al póquer una licencia para un puesto ambulante de hamburguesas y perritos calientes en Wall Street, en el distrito financiero al sur de Manhattan. Robinson le toma el pelo al muchacho diciéndole que Delamarche vende carne de perro; luego aclara que era una broma, pues, en realidad, en Manhattan los perros viven mucho mejor que las personas: «Al metro la gent pot tossir i escopir damunt dels altres tot el que li dóna la gana que no passa res, però si un gos tus en una gossera de Manhattan una sola vegada la tanquen per sempre» (Cunillé, 2009, inédita). El Chico le explica, sin desvelar el motivo de la profunda crisis económica que atraviesa su país, que en Islandia la gente también se está empezando a deshacer de sus perros, y Robinson aventura la hipótesis de que en realidad si la gente abandona a sus perros es por miedo de que éstos los acaben despreciando también. Al final, desalentado por las insistentes advertencias de Robinson de cuán peligroso es salir de la jaula en mitad de la noche entre aquella jauría de perros hambrientos y furiosos, el Chico desiste de irse

a dormir a un albergue, se tiende al lado de Robinson y le pide que le hable de su madre. Pero su compañero sube el volumen del televisor y los perros empiezan a ladrar más fuerte.

En la quinta escena, «En una cantonada de Wall Street», el Chico, además de acarrear la caja blanca del Viajero y el libro de la Mujer, lleva puesto el abrigo de Robinson; cada vez más se parece al protagonista de aquel relato breve de Michael Ende perteneciente a *El espejo en el espejo (Der Spiegel im Spiegel, 1983)*, en que un joven no conseguía salir del laberinto porque no era capaz de rechazar los objetos que otros personajes le confiaban a medida que se los iba encontrando en el camino. El Chico está detenido junto al puesto de hamburguesas de Delamarche, quien le da la bienvenida a Nueva York y le ofrece un *hot dog* para desayunar. Le dice que su madre debe de estar en ese momento en la catedral de Saint Patrick, adonde acude cada mañana: «La teva mare és la persona més intel·ligent que he conegut mai, i n'he conegut moltes de persones... Però ella s'avergonyeix de la seva intel·ligència i s'estima més amagar-la perquè no li faci mal [...]. D'un temps ençà la teva mare ha decidit defugir la realitat, és això el que vull dir» (Cunillé, 2009, inédita). El Chico no quiere probar el perrito caliente y tiene prisa por ir a la catedral a ver a su madre, pero se ha dejado la guía en el bolsillo del otro abrigo, que ahora tiene Robinson. Delamarche insiste en que deben abrazarse como padre e hijo y desgrana toda una serie de tópicos acerca de lo que se supone que hacen las familias: «Au, vine... Fem-nos una abraçada, com un pare i un fill de debò [...]. Tu i jo hem de fer moltes coses junts. Anirem a veure els *Giants* i t'ensenyaré a jugar al pòquer, si la teva mare em deixa, és clar. Ens ho passarem molt bé, ja ho veuràs» (Cunillé, 2009, inédita). Se evidencia que el personaje de Delamarche quiere sentirse partícipe del mito americano de la familia feliz; también su ridícula ambición de vender perritos calientes en Wall Street —esto se le antoja mucho más digno y deseable que vender carne a los inmigrantes de Harlem— responde al mito capitalista del *self made man*, el hombre hecho a sí mismo, que procede de orígenes humildes y asciende hasta la cumbre del éxito y la prosperidad.

Delamarche deduce, por la poca clientela que tiene ese día, que debe de estar pasando algo muy gordo en Wall Street, capaz de cerrarle el estómago a todo el mundo: «Vinga, taurons, taurons, sortiu a omplir-vos l'estómac d'una vegada» (Cunillé, 2009, inédita). Deja al Chico como responsable del puesto unos momentos mientras él va a ver qué pasa en Wall Street, en el edificio de la bolsa; lo preguntará a

los hombres que fuman en la puerta. Dice que tiene invertido algún dinero en bolsa y quiere saber qué ocurre. El Chico no quiere quedarse en el puesto, se siente mal y quiere ir a ver a su madre, pero se acaba quedando. Delamarche se va y suena un móvil en el bolsillo del abrigo de Robinson. El Chico lo coge pero nadie habla al otro lado.

Aparece un Cliente; se trata de un tiburón financiero caído en desgracia al que Delamarche ha calificado de loco peligroso: «Tenia alguna cosa a veure amb aquell estafador de l'Upper East Side que va detenir la policia per estafar els rics de mig món. I abans també havia treballat com a *trader* a la borsa, per això de vegades encara es passeja per aquí amb l'americana verda» (Cunillé, 2009, inédita); era un pez gordo y ahora que ha sido desenmascarado y está a punto de ingresar en prisión todo el mundo se lo quita de encima. El Chico dice que no puede venderle una hamburguesa porque solo está vigilando el puesto, y además no sabe de qué están hechas las hamburguesas. El Cliente se percata de que el Chico está mareado, y le ofrece un chicle que él rechaza.

Cuando el Chico le dice que es islandés y que en su país las cosas no van bien, el Cliente le da consejos sobre cómo hacer negocios y en qué términos hablar de ellos. Se come el perrito caliente que el Chico no ha querido comer y deja caer el último pedazo en una alcantarilla, por aquello de que las ratas también deben obtener su pellizco. Comenta que el mundo está ahora dominado por la incertidumbre pero, aun así, está convencido de que la suerte le volverá a sonreír: «Només cal que els mercats recuperin la confiança una altra vegada. Això és la clau de tot» (Cunillé, 2009, inédita). El Chico quiere irse ya y el Cliente se ofrece a vigilar el puesto ambulante.

En la escena sexta, «En un banc de la catedral de Sant Patrici», madre e hijo están sentados en un banco de iglesia. Ella va muy arreglada y hojea el libro *La historia de los Estados Unidos*, que al parecer el Chico le ha ofrecido como regalo. Se oye un cura que dice la misa, aunque ella admite que no la sigue: «Només faig el que fan els altres [...]. Una convenció? [...] Com travessar el carrer quan el semàfor està verd, o aturar-te quan està vermell» (Cunillé, 2009, inédita). La Madre pregunta si se ha engordado mucho, pero él la encuentra más elegante que nunca. Ahora trabaja como vidente a domicilio, aunque solo le cobra a la gente que puede pagar; esa es la religión de que hablaba Robinson: «Si em pregunten per un negoci tracto de veure què en diuen les cartes. És un moment difícil per a tothom. La gent està molt desconcertada. La vida és allò a què un està acostumat. I ara sembla com si tot s'esfondrés al voltant. Hi ha

molta incertesa al món» (Cunillé, 2009, inédita). La Madre explica que la carnicería la perdió Delamarche en una partida de póquer, y que, después de dejar el póquer, el ex carnicero empezó a invertir en bolsa. Por su parte, el Chico le dice que quiere ser cantante de ópera, porque es lo que más le gusta en el mundo, y le muestra orgulloso una carta de su profesora:

NOI.- Quan canto m'oblido de tot. No m'importa res més al món.

MARE.- No t'ho prenguis massa a la valenta.

NOI.- Què vols dir?

MARE.- Que encara ets molt jove.

(Pausa.)

NOI.- És que has vist alguna cosa de mi... a les cartes?

MARE.- No, no he vist res.

NOI.- No és veritat. Sí que has vist alguna cosa... Què és?

MARE.- Res.

NOI.- Vull que em diguis el que has vist de debò. *(Pausa.)* Per què no m'ho vols dir?

MARE.- Només vaig tirar les cartes pensant en tu. Només ho vaig fer una vegada.

NOI.- I què va sortir? Digues... *(Pausa.)* Si us plau, digue-m'ho...

MARE.- Només que no series cantant d'òpera.

NOI.- I què seria doncs?

MARE.- Això no ho vaig veure.

NOI.- Doncs és l'única cosa que vull ser de debò. L'única cosa que m'agrada de debò. No puc imaginar-me arribar a ser una altra cosa que no sigui cantant d'òpera (Cunillé, 2009, inédita).

La Madre quiere que el Chico vaya a descansar a su casa, y él le pregunta por qué no respondió a sus últimas llamadas. Ella, en un ataque de sinceridad, le confiesa que no quería tener que decirle que estaba embarazada. Si va a la catedral no es porque se haya convertido al catolicismo sino porque necesita pensar en silencio para tomar una decisión:

MARE.- Ell voldria que el tingúes. No cal ni que l'hi pregunti. I el meu psicoanalista em diria el mateix.

NOI.- El teu psicoanalista?

MARE.- Només hi vaig molt de tant en tant.

NOI.- A ell tampoc no li has dit res?

MARE.- No.

NOI.- I per què m'ho has dit a mi si ni tan sols em preguntes la meva opinió? Eh?

(Pausa. La MARE fa un petó al NOI.)

MARE.- Tens raó. No t'hauria d'haver dit res. Ho sento. Al final t'ho acabo explicant tot. I això no està bé. Ets massa jove encara. Sempre me n'oblido. Ara vés-te'n a casa.

NOI.- Sí, me'n torno a Reykjavik ara.

MARE.- A Reykjavik?

NOI.- Aniré a l'ambaixada d'Islàndia perquè m'ajudin a tornar a casa. No cal que facis res.

(El NOI se'n va amb la caixa blanca. Obscuritat.) (Cunillé, 2009, inédita)

La última escena se titula «En una sala d'espera d'un hospital, a Chinatown». El Chico está sentado en el extremo de una fila de sillas; lleva una venda en la cabeza — al parecer, tropezó por la calle con la pata de un andamio—. Debajo de la silla está la caja blanca. Entra el Médico de la escena segunda y le mira los ojos con una linterna; dice que en breve podrá irse a casa. El Chico le hace notar que se conocieron el día anterior en el tren, y que por eso lo ha llamado. Quería que lo curase él, y se pregunta cómo pudo el Médico saber que se haría daño. El Médico le pregunta dónde trabaja su madre; quiere llamarla para que lo venga a buscar, pero el Chico lo único que quiere es ir ese mismo día a la embajada de Islandia, antes de que cierren:

METGE.- Ahir semblaves molt content de ser a Nova York. Com és que te'n vas l'endemà? *(Pausa.)* No dius res?

NOI.- Tothom em parla com si fos una criatura. Ja n'estic tip.

METGE.- Bé, doncs parlem com dues persones grans.

NOI.- Tant és.

METGE.- No vols parlar així? *(Pausa llarga.)* D'acord. Me'n vaig. Tinc molta feina. Que et vagi bé. *(S'aixeca.)*

NOI.- Espera... *(Pausa.)* Em sap greu.

METGE.- Què et sap greu?

NOI.- Tot...

METGE.- Tot?

NOI.- Haver aixecat la veu...

(Pausa.)

METGE.- Au, vés-te'n a casa.

NOI.- Així no parlarem?

METGE.- De què vols parlar?

NOI.- No ho sé... *(Es toca el cap. Pausa. El METGE torna a seure.)* Hi ha molt de soroll...

METGE.- On hi ha soroll?

NOI.- A tot arreu.

METGE.- T'hi hauràs d'acostumar. La gent no deixarà de fer soroll perquè tu tinguis mal de cap *(Cunillé, 2009, inédita)*.

El Chico le pregunta al Médico si le han tirado alguna vez las cartas, y este responde que no es necesario, porque ya sabe cómo será el futuro, igual que lo sabe la mayoría de la gente, porque hasta el azar ha sido dilapidado: «Només ens queda la cobdícia i l'ambició. I aviat ni això ens quedarà perquè totes dues s'hauran menjat el món sencer» (Cunillé, 2009, inédita). El Médico explica que tiene dos pacientes en coma: uno se ha tomado un montón de pastillas por haber perdido todo su dinero, y el otro ha recibido un balazo en la cabeza por haber querido conseguir el dinero ajeno. Cuando el Médico vuelve al trabajo, el Chico se pone a cantar flojito y entra el Viajero, que se sienta en la silla del extremo. Se reconocen y se saludan, y el Chico le pregunta si ese día tampoco va a llover. Coge la caja blanca de debajo de la silla y se la devuelve al Viajero:

VIATGER.- No l'has obert?

NOI.- No. (*Pausa.*) L'enregistraràs demà?

VIATGER.- Què?

NOI.- Si l'enregistraràs demà a l'oficina de patents.

VIATGER.- Sí.

NOI.- Espero que trobis la manera de dur endavant el teu invent.

(*Pausa. El NOI s'aixeca.*)

VIATGER.- No vols veure la maqueta i els plànols? Tinc aquí la clau.

NOI.- No, no cal.

(*Pausa. El NOI somriu. Obscuritat.*) (Cunillé, 2009, inédita)

El Chico no quiere que lo defrauden otra vez, y prefiere creer en el invento y la historia de las patentes. Seguramente, no podría soportar la constatación de otro engaño, de modo que decide creer en la magia. O tal vez ha llegado a un punto de empatía y compasión en que es capaz de respetar los señuelos que los demás disponen y necesitan para sobrevivir. Se muestra indulgente con aquellos que ya han perdido sus sueños y se han dejado llevar por la locura o la desesperación. Como si comprendiera que todo el mundo tiene derecho a tirar adelante, aunque sea a base de mentiras y subterfugios. También él necesitará su dosis de autoengaño, y acaso su confianza ciega en la gente no sea sino el modo que adopta su locura profiláctica.

Islàndia es una pieza compleja y clara a la vez, con gran capacidad de vuelo simbólico. La fugacidad y mendacidad de las relaciones que establece el Chico en Estados Unidos evoca la *lonely crowd* de *Manhattan Transfer*, libro aludido en la tercera escena y emblema de la modernidad que describe el anonimato de las masas urbanas. Pero es sobre todo el carácter depredador y voraz de los mercados

financieros, y que se hace extensible a todo intercambio humano, lo que denuncia esta pieza. Así, en la escena segunda, el tren destino a Manhattan, el Viajero tenía la intención de timar al Chico, pidiéndole dinero por un invento imposible, por algo inexistente y debido a la mera especulación, como los derivados crediticios que volvieron más inestables los mercados financieros a partir de los años noventa y que permitían a los banqueros apostar en lo que fuera: la fluctuación del petróleo, la quiebra de una compañía o el clima. En la escena tercera, la Mujer mayor que debe vender sus recuerdos en una calle de Harlem, a pesar de sentir una mal disimulada ternura por el joven islandés, trata de venderle artículos que no necesita por mucho más de lo que valen; ella misma, al tratar de aprovecharse de un adolescente indefenso, ejemplifica su propia sentencia de que «els pobres ens treiem els ulls els uns als altres» (Cunillé, 2009, inédita). Robinson lo retiene a su lado dentro de la jaula para conseguir su abrigo, y Delamarche lo abraza con impostado amor para convencerlo de que le vigile el puesto ambulante y poder así correr a informarse sobre el estado de las finanzas en Wall Street.

El Chico representa un cierto candor adolescente, y se comporta con la ingenuidad de quien no ha tenido que luchar ni defender su clase, por proceder de un país sin apenas desigualdades sociales, con una bajísima tasa de homicidios aunque una relativamente elevada tasa de suicidios —en la primera escena, se alude en dos ocasiones al miedo al suicidio ajeno—. En definitiva, la versión joven y candorosa —«Sempre és agradable trobar-se amb algú humanament jove a Nova York» (Cunillé, 2009, inédita)— del Hombre que en Reykjavik ha perdido su empleo en el banco, deviene metáfora de todo un país que se ha visto sumido de la noche al día en una crisis sin precedentes. Con este viaje iniciático —un mental u onírico drama de estaciones que realiza desde su habitación en Reykjavik el Hombre—, el adolescente islandés acaba encontrando la fuente del mal o del capital, e interactúa con personajes que llevan ya tiempo lidiando con la incertidumbre de los mercados. La economía mundial viene marcada por la pauta estadounidense, como certeramente refleja una frase del Médico en la escena segunda —«La fi del món s'assemblarà molt a una apagada de llum a Nova York una setmana sencera» (Cunillé, 2009, inédita)—, y sus víctimas siempre son los más débiles del sistema; así, la Mujer mayor de Harlem perdió los ahorros porque las entidades financieras llegaron al extremo inmoral de lucrarse con las pérdidas de sus propios clientes: «Per a ells tots som cambriers o cuiners recorda-ho, i llepem amb la llengua les ferides obertes dels milionaris que no

es tanquen mai» (Cunillé, 2009, inédita). El problema del crédito se ha convertido para los estadounidenses y, en fin, para el mundo entero, en un problema de credibilidad y confianza: «Si et pogués creure, si pogués creure algú un altre cop, però els bancs fins i tot s'han endut això» (Cunillé, 2009, inédita).

Frente a la ingenuidad del adolescente islandés, proliferan y acechan los valores del *American dream*. El mito del *self made man*, acorde con la épica de la autorrealización y la autosuperación, asoma en la fascinación del Viajero por los inventores americanos y también en las aspiraciones de Delamarche, que considera indigno vender carne a los inmigrantes y prefiere codearse, aunque sea como vendedor de perritos calientes, con los tiburones de Wall Street. La religión es otro de los valores del que hacen gala con orgullo los americanos; así, el Cliente declara: «Jo sí que crec en Déu. S'ha de creure en alguna cosa més enllà d'aquest món [...]. L'esperit no es pot deixar de banda. És una de les coses que ha fet gran els Estats Units, no deixar mai de banda l'esperit fins i tot en els negocis» (Cunillé, 2009, inédita). El Chico, en cambio, no cree en Dios pero sí en la verdad y en la necesidad de defenderla. Del mismo modo, frente a los azucarados tópicos de la familia feliz con que Delamarche se imagina a sí mismo en el papel, puramente externo, de padre del joven islandés, este profesa un amor puro, sin simulación ni resentimiento, por su Madre: «Vols que vingui a viure amb tu a Nova York? [...] Si tu vols vinc a viure aquí amb tu. (Pausa.) Sabies que els primers a arribar a Nova York des d'Europa no van ser ni els holandesos ni els francesos ni els anglesos? Van ser els vikings» (Cunillé, 2009, inédita). Defraudado por una Madre que le habla con indiferencia de un posible aborto, y que solo parece preocupada por una salvación personal que pasa sobre todo por la dieta, el Chico decide volver a Islandia. Los viejos valores vikingos lo hacen abandonar Nueva York, ciudad acústicamente asediada por sirenas de la policía, ladridos de perros y aviones; ciudad a cuyo cielo no se asoman las estrellas y donde la gente no sabe de qué materia están hechas las cosas que vende. El Chico tiene un sentido de la ética y la responsabilidad de la que todos los adultos —excepto el Médico— carecen. Eso en su versión joven e idealista: en su versión adulta, perdida la ilusión del canto y la confianza en la gente, ha trabajado como banquero y acaso ha sido uno de tantos que contribuyeron al derrumbe de la economía en Islandia. Tal vez fue eso lo que viera su madre en las cartas. Y tal vez, con este viaje imaginario y compensatorio, el banquero islandés haya recuperado el espíritu del joven que fue y se decida a vivir de otro modo. Por eso, al final de la pieza, sonrío y cabe suponer que

pronto se pondrá a cantar flojito, reconciliado consigo mismo y habiendo aprendido a comprender y respetar la legítima desesperación de los demás. Por supuesto, en esta actitud ética insobornable cabe ver una transposición de la negativa de Islandia a pagar la deuda: tras el colapso bancario de 2008 hubo un levantamiento ciudadano pacífico y se celebró un referéndum en que el 93% de la población dijo no al pago de la deuda. Se renegociaron las condiciones con los acreedores y se redactó una nueva constitución para cambiar las leyes. De este modo se demuestra lo que el presidente islandés, Ólafur Ragnar Grímsson, certifica: que Islandia es una democracia y no un sistema financiero¹¹².

Señala el pensador coreano Byung-Chul Han que en el envés de la sociedad de la transparencia «se abren espacios espectrales, que se sustraen a toda transparencia. Por ejemplo, *dark pool* designa el comercio anónimo con productos financieros. El llamado comercio de alta velocidad en los mercados financieros es, en definitiva, un comercio con fantasmas o entre fantasmas» (Han, 2014: 85). Los mercados financieros, con algoritmos y máquinas que se comunican entre sí y se hacen la guerra al servicio de poderosas firmas, engendran monstruos capaces de sembrar confusión sin control. En 2008 los grandes bancos inversores americanos se declaran en quiebra, y todo el sistema financiero y crediticio se congela. La recesión se acelera y se extiende a todo el mundo, que se hunde al mismo tiempo. Wall Street resulta ser un fraude piramidal global, de modo que la crisis estadounidense se propaga, a través de los mercados financieros internacionales, a otras economías. La crisis financiera islandesa de 2008 implica el colapso de los tres mayores bancos comerciales del país, lo que, en proporción al tamaño de la economía islandesa, equivale al mayor colapso bancario sufrido por cualquier país en la historia económica mundial. En lugar de hacer un discurso panfletario o didáctico, Lluïsa Cunillé desdobra al personaje principal en su alter ego juvenil, la mejor y más idealista versión de sí mismo, y lo manda a viajar por el mundo hasta que llega al mismísimo Wall Street, el origen de los problemas financieros mundiales. En su viaje de formación encontrará ladrones y timadores profesionales, pero, aunque el joven se dejará dinero y prendas en el tráfago, saldrá indemne e incluso más reforzado de este descenso al neocapitalismo más salvaje.

¹¹² Véanse el artículo «Islandia rechaza en referéndum pagar por los errores de sus bancos», escrito por Claudi Pérez y publicado en *El País* el 10 de abril de 2011 (Pérez, 2011: en línea).

7.8.2. *Dinamarca* (2014) o la caída del mito del bienestar

Dinamarca es una obra inédita y hasta ahora sin fecha de estreno. La propia Lluïsa Cunillé nos comentó que, si bien hace algunos años que la comenzó, los últimos cambios los introdujo en 2014. Se trata de una obra de interior, con espacio único y dos personajes, un hijo y una madre con una extraña relación de dependencia. El título, como ocurría en la pieza anteriormente analizada, es el nombre de un país nórdico. La elección de este título resulta bastante más misterioso que en el caso de *Islàndia*, que situaba en el punto de mira a un país que se sumió en 2008 en una crisis económica sin precedentes. En cambio, Dinamarca se considera el país menos corrupto del mundo y, tras la crisis islandesa, el país cuyos habitantes son más felices, según el Informe Mundial sobre la Felicidad elaborado por la ONU (2013). Acaso fuera esta pátina de perfección lo que indujo a la dramaturga a indagar qué había más allá de la felicidad de sus habitantes, presuntamente basada en la ausencia de desigualdades, una riqueza generalizada y unos óptimos servicios sociales, entre otras cosas. Y es que Dinamarca tiene un modelo de Estado, propio de los países escandinavos, que combina la protección social y la competitividad, en lo que se ha dado en llamar «flexiseguridad» (Lipovetsy, 2008: 76). En otro orden de cosas, Dinamarca es una monarquía constitucional en que la reina Margarita II figura como jefe de estado desde 1972, aunque sin ninguna influencia política. Se trata de una de las monarquías más antiguas del mundo y la segunda más antigua de Europa, y Cunillé en su pieza ha querido reflejar la popularidad de esta institución, así como hacer un peculiar homenaje a las figuras shakespearianas de Hamlet, príncipe de Dinamarca, y su madre, la reina Gertrudis.

Dinamarca tiene lugar —según reza la acotación— en la sala de una casa no muy ordenada, con una puerta y una ventana estrecha al nivel de calle por la que se cuelan los ruidos del exterior, en la línea de extraescena sonora que tanto ha cultivado Cunillé. También hay una nevera y un piano vertical. La Madre, de setenta y cinco años, duerme sentada en un sofá y tapada con una manta frente al televisor encendido. El Hijo, de cincuenta años, entra en casa y se quita el abrigo; del bolsillo saca un paquete de tabaco, un periódico y un sobre. Baja el volumen del televisor, coge una lata de cerveza de la nevera, se sienta en el sofá y hace dos veces el gesto de cazar una mosca al vuelo. Tras una pausa larga, se oye el timbre de la puerta. La Madre se despierta y el Hijo le pregunta qué ha comido, pues ha observado que en la pila no hay

platos que fregar; ella dice que los ha lavado y guardado ya. La Madre se queja de que en la tele siempre dan las mismas películas, y eso en los canales que no emiten noticias y deportes. La apatía de la Madre, que no parece tener interés ni en comer — esto es, en sobrevivir—, guarda una similitud con el personaje de la Mujer mayor de *La vergonya*, pieza breve presentada en el Festival Quartieri dell'Arte de Viterbo en 2011.

El Hijo, que parece preocuparse mucho por la Madre, le sugiere que vaya a acostarse a la cama. Por el modo como la trata, se diría que su progenitora tiene algún problema de salud, más bien psíquica —tal vez un principio de demencia—, y casi podría intuirse ya que el motivo tiene que ver con los escasos medios de que disponen y la accidentada peripecia biográfica de la familia.

La Madre le reprocha al Hijo que pase demasiado tiempo en la calle, siempre de arriba abajo, desde que perdió la bicicleta; el Hijo replica que no la perdió, sino que se la robaron, justo antes de mudarse al piso donde viven ahora, y añade que, de todos modos, no se sentiría capaz, hoy en día, de atravesar Copenhague en bicicleta. Por esta réplica sabemos que la acción transcurre en la capital danesa. La Madre repara en la herida que el Hijo tiene en la mano, y él dice que se la ha hecho jugando a fútbol en el parque. Después le tiende el sobre a la Madre y ella lo abre: se trata de una carta firmada con el nombre del padre del Hijo, pero este en seguida se da cuenta de que es la letra de su tío, que fue el segundo marido de la Madre y que ahora se halla en un asilo. El Hijo confiesa que siempre ha sospechado que el tío había asesinado al padre, acaso con medicamentos para el corazón o la diabetes, y que su madre había sido en cierta medida cómplice o encubridora: «Sembla ser que la culpa finalment ha reunit víctima i botxí en una mateixa consciència [...]. Un home es desfà del seu germà per casar-se amb la seva cunyada i quedar-se amb tot el negoci. Una història tan vella com el món» (Cunillé, 2014b, inédita)¹¹³. De todos modos —recuerda el Hijo— el matrimonio de su Madre con el tío duró poco, ya que se divorciaron, y el negocio pronto se fue al traste: «Gairebé d'un dia per l'altre van desaparèixer víctima, culpable i testimonis. Com si no hagués passat mai res [...]. Has fet tard, mare. L'oncle s'ha trastocat. No estaràs mai segura de si et parla ell o el pare» (Cunillé, 2014b, inédita). Más adelante, la Madre divagará acerca de su relación con ambos hermanos, el padre y el tío: «Quan els vaig conèixer em pensava que eren bessons. Tothom s'ho pensava.

¹¹³ *Dinamarca* es un texto inédito, y por el momento no están previstos su estreno ni su publicación. Citamos a partir del original que Lluïsa Cunillé, muy amablemente, puso a nuestra disposición.

Amb aquella dèria que tenien tots dos per competir, de seguida m'hi vaig trobar al bell mig. Havies de prendre partit a tothora, o estaves amb ells o contra ells» (Cunillé, 2014b, inédita). Se parecían en todo: amaban y odiaban las mismas cosas por igual. De algún modo, la Madre se había casado con los dos.

La Madre decide que irá a ver al tío al asilo, tal como este le pide en su carta. Se levanta, sale y vuelve con un par de vestidos. Le pide consejo al Hijo, que fuma por la ventana abierta, dejando entrar el ruido de la calle. La Madre trae también un costurero y una guía de la ciudad, y el Hijo le cose el vestido, muy viejo, mientras ella busca la calle del asilo en el callejero y no la encuentra:

FILL.- Aquesta guia té més de trenta anys.

MARE.- Els carrers no canvien en trenta anys.

FILL.- Però sí que n'hi ha de nous.

MARE.- Vols dir que l'asil està en un barri nou dels afores? (*Es treu les ulleres.*) Només de pensar-hi em vénen esgarrifances. No se t'acudeixi tancar-me mai en un lloc així, promet-m'ho ara mateix, promet que no em tancaràs mai en un asil...

FILL.- (*Sense deixar de cosir.*) T'ho prometo si tu em promets que no em tancaràs a mi (Cunillé, 2014b, inédita).

Planea, como decíamos al principio, la sombra de la demencia y también la indefensión. Los personajes expresan su miedo a ser considerados inservibles o hallarse desvalidos; temen que los confinen para siempre en una institución psiquiátrica o en un asilo. La Madre quiere saber por qué el Hijo ya no invita a chicas o chicos a su habitación, y él responde que ya no encuentra compañía sin pagar. Algunos de los amigos que tenía en otros tiempos siguen siendo actores: «Tots ells van tenir la gran bondat i la petita vanitat de compartir amb mi el seu art, d'ensenyar-me el seu ofici amb molta cura i paciència [...]. Feia d'amant, de casat, d'amic, d'estrany, de rei, de súbdit... No vaig deixar cap paper de banda» (Cunillé, 2014b, inédita).

El Hijo admite que nunca ha querido ser nada en particular —«ni un home ni una dona, ni alt ni baix, ni ric ni pobre, ni jove ni vell, ni intel·ligent ni estúpid» (Cunillé, 2014b, inédita)—, y a quien no quiere ser nada ningún oficio le va bien. De una manera programática, y con un juego de palabras a partir de la metáfora del mundo como gran teatro donde cada uno desempeña su papel, afirma que no concibe ser actor como un oficio sino como un destino: «Ser tothom i alhora no ser ningú. Els grans actors ho són tot a escena i ben poca cosa fora d'ella» (Cunillé, 2014b, inédita). Para ejemplificar sus dotes actorales, el Hijo repite unas palabras de la Madre, aunque sin

imitar la voz ni el tono de ella, y aun así las dota de alma y conciencia. De hecho, la expresión que utiliza —«És la feina de l'actor posar més ànima i consciència a les paraules que la resta dels mortals» (Cunillé, 2014b, inédita)— parece inspirada en el final de la escena segunda del acto segundo de *Hamlet*, el momento en que el príncipe de Dinamarca, tras haber pedido a uno de los actores que le recite el monólogo de la reina Hécuba de *Las troyanas* de Eurípides, se queda solo y exclama: «Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, distraction in's aspect, / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit?»¹¹⁴.

A pesar de no ser actor, el Hijo declara que puede hacer mejor de cualquier cosa que de sí mismo; de este modo está expresando hasta qué punto se siente vacío y dispuesto a llenarse de cualquier otredad: «Em temo que anem a parar irremissiblement a allò mateix de sempre, la meva incapacitat per a aquella acció definitiva que em faria pertànyer a alguna banda» (Cunillé, 2014b, inédita). Tras una profunda disquisición acerca de la voluntad de quedarse con los empleos peor pagados porque son los únicos a la altura de su ambición, el Hijo termina de arreglar el vestido y se lo da a la Madre. Le dice que la acompañará al asilo solo si van en taxi.

La Madre alude a la época en que ella daba clases particulares de piano. Ya no toca —dice— porque sus manos no le responden como querría; se pone a tocar sobre el regazo, como si fuera el teclado de un piano, el Nocturno n.º 3 de Chopin. El Hijo, consciente de no haber tenido nunca aptitudes para el piano, confiesa que de niño estaba celoso de los alumnos de su Madre. Se perfila entre ambos un vínculo de necesidades y dependencias emocionales de gran ambigüedad, que nos hace preguntarnos por qué el Hijo no ha tratado jamás de vivir solo o formar su propia familia. En *Serenata para un país sin serenos*, pieza coescrita por Cunillé y Zarzoso y estrenada en enero de 2015, una madrastra y un hijastro consuman su pasión, resolviendo así la tensión sexual mantenida durante tantos años. No es este el mismo caso, aunque queda claro que solo se tienen el uno al otro, como si fueran los últimos habitantes del mundo.

La Madre se muestra resuelta a ir a ver al tío del chico al asilo, aunque solo sea para salir de casa. El Hijo va a la habitación a buscarle los zapatos pero ella dice que

¹¹⁴ Cita de *Hamlet* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_2_2.html.

ninguno le sirve ya: «Els primers a trair-te són els peus, els primers a suar i a fer pudor, els primers a cansar-se i a fer mal. Els primers a deformar-se i a cruixir» (Cunillé, 2014b, inédita). Su propio cuerpo la traiciona; sus manos no pueden tocar el piano, y los zapatos le hieren los pies. La Madre hace recuento de sus achaques: las rodillas que crujen, las venas que parece que quieren salirse del cuerpo, azules y duras como nervios de vaca:

MARE.- Les meves mans no diuen res... És com si haguessin passat per damunt de les coses sense haver-ne tocat cap de debò. (*Pausa.*) Encara me'n recordo de les mans d'una professora meva de piano. No eren les mans d'una artista. Hi havia voluntat sobretot, i molta fermesa. Com si la música fos per a ella una batalla i els dits de les mans els soldats per a guanyar-la, costés el que costés. (*Pausa.*) Quan començava a tocar una peça de debò sempre arribava fins al final. I els seus alumnes havíem de ser allà, per veure qui havia guanyat la batalla i recollir-ne les despulles. (*Pausa.*) A la meva vida jo també he procurat sempre no començar res que no pogués acabar (*Pausa.*) Tothom deia que s'assemblava molt a la reina de Dinamarca (Cunillé, 2014b, inédita).

La mención a la reina de Dinamarca va en la direcció de señalar la buena imagen y popularidad de la corona danesa. Margarita II de Dinamarca pasa por ser una artista tenaz que lo mismo pinta que escribe, diseña ropa o actúa en el cine. Su decisión de seguir en el poder, a pesar de su avanzada edad, le ha proporcionado una fama de mujer fuerte y resuelta; de ahí que en la pieza de Cunillé se compare con ella a una ex profesora de piano que tocaba como si librara una batalla y nunca dejaba una interpretación a medias. Cabe también aquí la alusión a la reina Gertrudis, la madre de Hamlet en la tragedia shakespeariana. Poco después la Madre hablará también con admiración de su propia madre, que, según dice, tenía guantes de todos los colores — los llevaba ya fuera invierno o verano— y a veces se ponía un sombrero o un pañuelo en la cabeza y unas gafas de sol. Iba mucha gente a casa a ver a su madre, gente muy distinta, que creó en ella una especie de ansiedad de estar con gente nueva. Tras una pausa larga en que la Madre permanece con los ojos cerrados ante el televisor, el Hijo entra con unos zapatos y un neceser que ha encontrado en el fondo del armario. Se sienta en el sofá y empieza a maquillar a la Madre:

MARE.- No em pintis gaire. No vull semblar un cadàver al seu funeral.

FILL.- Els cadàvers es maquillen precisament perquè no ho semblin, i així als funerals tothom pugui dir-ne: si sembla que encara es viu!

MARE.- No vull que em parlis de quan feies d'enterramorts.

FILL.- Abans t'agradava que te n'expliqués coses.

MARE.- Te les inventaves totes.

FILL.- És clar que me les inventava. Fer d'enterraments és la cosa més avorrida del món, cap resurrecció, cap transfiguració, cap ànima que puja al cel... Tot era podrint i més podrint. Fer d'enterraments al segle XIX sí que tenia al·licients. Els lladres de cadàvers eren tan agosarats aleshores que s'enduien els morts a ple dia i a la vista de tothom (Cunillé, 2014b, inédita).

Sacan a relucir la gran variedad de trabajos —la mayoría de ellos precarios, por ser los únicos a la altura de su ambición— que ha desempeñado el Hijo, entre ellos el de maquillador de cadáveres. Afirma que tiene tantos trabajos donde elegir que no sabe con cuál quedarse. El motivo por el cual dejó su último trabajo, en una pensión, fue que un día se rompió el espejo del vestíbulo y desde ese momento fue como si todo el mundo en aquella pensión hubiera dejado de creer en sí mismo. Se propone buscar un trabajo en algún sitio donde no haya espejos, lo que será harto difícil, puesto que el mundo está lleno de ellos. Ha trabajado en hospicios donde los niños cortaban colas de gato y en hoteles donde las mujeres de la limpieza vertían lejía en jarrones llenos de flores. Una vez encontrada la infamia en todas partes —añade—, solo queda desenmascarar la propia.

La Madre piensa que el Hijo debería haberse casado con una novia que tuvo y que terminó matándose —subyace aquí la referencia a la muerte de Ofelia en la obra de Shakespeare—, pero él sostiene que no habría podido casarse con ella porque se conocían demasiado, al punto de saberlo todo el uno del otro: «Encara hi ha algun gest que tot just l'he acabat de fer penso: aquest gest era ben seu [...]. Però mai no estaré segur de si era seu de debò o un d'aquells gestos mimètics que s'encomanen per proximitat, com alguns gestos que veig en tu i que també recordo del pare» (Cunillé, 2014b, inédita). Afirma, enigmàticament, que si, tal com li reprocha la Madre, tendeix a posar-ho tot i a tots a prova contínuament, és perquè busca la causa per no instal·lar-se encara en la conseqüència. Al Hijo solo le faltó una única cosa para llegar a ser un gran escritor, la mínima voluntad de influir en los demás: «En el fons sóc tan vanitós i ambiciós com el pare i l'oncle junts. No he perseverat mai en cap carrera perquè no he trobat mai cap a l'alçada dels meus futurs esforços, i en canvi he trobat tota mena d'excuses per a deixar-les de banda [...]. Sóc un monstre de l'ambigüitat, de la indefinició per excel·lència» (Cunillé, 2014b, inédita). Confiesa que ha querido preservar una sola cosa por encima de todo, su infancia o, lo que es lo mismo, una mirada y una escucha primigenias, pero se da cuenta de que las ha perdido: «Tinc por, és veritat, però no a fer-me gran, sinó a la intempèrie més absoluta, com si ara anés despullat del tot. Abans si més no tenia unes quantes paraules per a desfogar-me o per

a amagar-m'hi al darrere, però a còpia de repetir-les he deixat de creure-hi definitivament» (Cunillé, 2014b, inédita).

El Hijo confiesa que el único lugar donde ahora se encuentra bien es el parque, donde tienen lugar muchas batallas particulares o privadas. Y la batalla más conmovedora, dice, es la que libran un padre o una madre por su hijo: una lucha titánica contra la gravedad, las caídas, los golpes y las heridas:

I per molta cura que hi posin els pares, el primer cop, la primera sang vessada en un gronxador o en un tobogan, no deixa de ser la primera ofrena als déus a canvi del regal de la vida. I la batalla tot just ha començat, encara resta la natura sencera, protegir el fill d'un sol massa ardent, d'una ombra massa freda o humida, d'una terra farcida de bestioles, o d'un gos sense murrió que de sobte s'ha escapat del seu amo (Cunillé, 2014b, inédita).

Todo este diálogo se adereza con acciones: el Hijo maquilla a la Madre, ella se prueba los zapatos que este le ha traído —«De grans totes les dones es converteixen en les germanastres de la ventafocs. Per cada ventafocs del món hi ha un milió de germanastres a qui no hi ha manera que els entrin les sabates [...]. Saps què necessitaria de debò? Unes ales, unes ales per no haver de posar mai més els peus a terra» (Cunillé, 2014b, inédita) —; después se desviste y le pide al Hijo que se dé la vuelta. A la Madre le parece que le va pequeño el vestido, pero el Hijo asegura que le va a medida. La Madre se percata entonces de que el vestido no es suyo sino de su madre, uno de esos vestidos que se compraba, se ponía un par de veces y confinaba al fondo del armario: «Tothom deia que s'assemblava molt a la reina de Dinamarca. (Pausa.) No era especialment bonica, la mare, ni tenia cap talent especial, i tanmateix sempre semblava a un pas de poder fer alguna cosa extraordinària» (Cunillé, 2014b, inédita). Mira el otro vestido y ve que tiene un gran agujero; se lo tiende al Hijo para que vea si se puede arreglar.

Alguien llama a la puerta pero ellos en ningún momento se levantan para ir a ver quién hay. La Madre teme que sea alguien a quien no han terminado de pagar lo que deben, porque nunca se acaba del todo de pagar las deudas. Está cansada de tantas mudanzas y, cuando no puede dormir, trata de imaginar la primera casa que tuvieron, pasando mentalmente por todas y cada una de sus estancias y abriendo armarios y cajones; hasta le parece que le llegan algunos olores y siente cómo corre el aire en algún pasillo. El Hijo le dice que esa casa ya no existe, pero la Madre le hace caso omiso y trata de imaginar quién vivirá ahora en ella.

El Hijo se sienta al piano y toca unas notas; la Madre va a la habitación y vuelve con un cajón lleno de ropa y una foto, y se sienta en el sofá. El Hijo le aclara que el hombre del retrato no es su tío, como ella pretende, sino su padre. Igual que Hamlet en la escena cuarta del acto tercero —«Look here, upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers [...] What devil was't / That thus hath cozen'd you at hoodman-blind? / Eyes without feeling, feeling without sight, / Ears without hands or eyes, smelling sans all, / Or but a sickly part of one true sense / Could not so mope. / O shame! where is thy blush?»¹¹⁵—, el Hijo parece el único capaz de distinguir a los dos hermanos. Ella saca unos guantes y se los pone: «Has provat mai de tocar el piano amb uns guants posats? [...] I passar les fulles d'un llibre?» (Cunillé, 2014b, inédita). La Madre se viste rápido —se quita los guantes, se pone las medias— y se peina mientras el Hijo desdobra un periódico inglés y lee un suceso acaecido en Londres: la muerte de dos personas con síndrome de Diógenes. Siempre compra periódicos extranjeros porque los daneses son demasiado civilizados para según qué, y las malas noticias tienen que importarse del extranjero: «Dinamarca s'ha cregut de debò les estadístiques que diuen que és el país més feliç del món» (Cunillé, 2014b, inédita). La Madre se peina. El Hijo hace el gesto de cazar una mosca al vuelo y la mantiene en el puño cerrado: «Encara és viva. Encara puc decidir si l'esclafó o m'espero una mica més. Sempre que la mort té temps l'agonia és més llarga i dolorosa» (Cunillé, 2014b, inédita). El Hijo empieza a dar detalles de cómo torturar o mutilar una mosca para hacerla sufrir; dice haberlo aprendido en el parque, observando a los parados y a los niños. Explica que a los niños les da más asco tragarse las moscas —cuando los obligan otros niños mayores— que matarlas, y hace el gesto de tragarse la mosca. Cuenta asimismo que algunos niños las entierran con ritos funerarios bastante escrupulosos: «Els nens no juguen per jugar, juguen per a viure. Els grans juguen per a oblidar que viuen» (Cunillé, 2014b, inédita).

La Madre saca un pañuelo del cajón y se lo pone; de entre sus joyas, escoge un camafeo que le regaló su hijo cuando ella cumplió cincuenta años. El Hijo extrae del cajón un reloj que debía de ser de su padre o de su tío, y la Madre, con los guantes en la mano, mira el colgador para escoger un abrigo. Elige uno gris, que resulta ser del Hijo, y se lo pone; encuentra una entrada de cine, de hace tiempo, en el bolsillo. El Hijo sale, diciendo que va a buscar las gafas de sol para su madre y un abrigo para él,

¹¹⁵ Cita de *Hamlet* extraída de la página web *Shakespeare Online*: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_3_4.html.

y que de paso llamará un taxi. La Madre saca del bolsillo interior del abrigo un cartón de pastillas, se toma tres sucesivamente, acompañándolas con tragos de cerveza, y se sienta en el sofá hasta cerrar los ojos. Entra el Hijo, con un abrigo puesto y las gafas de sol en la mano, se sienta en el sofá y se toma las pastillas que quedan entre tragos de cerveza. Cierra los ojos. Suena el timbre de la puerta. Es el final de la obra y se abren no pocos interrogantes: ¿Están vivos o muertos? ¿Quién llama a la puerta? Los repetitivos rituales de vestirse, buscar complementos, mirar la guía, leer el periódico, ¿son un modo de permanecer en ese limbo en el que se hallan, atrapados como dos moscas en la telaraña de la inanidad, en un bucle infinito? ¿No estará aquí contenida la idea de la desesperación como enfermedad mortal o mal del yo, en términos del filósofo danés Søren Kierkegaard (1997: 27)? Estos dos personajes son incapaces de actuar pero, por otra parte, se muestran temerosos de librarse definitivamente al más allá que tanto aterrizzaba a Hamlet. En definitiva, se instala la famosa disyuntiva entre ser y no ser.

Dinamarca, en tanto que país icónico del bienestar, no es sino una metáfora para hablar de Europa o de Occidente, y de lo engañoso de su autoconcepto. En esta pieza se denuncia, por ejemplo, la credulidad de los ciudadanos respecto del discurso oficial —«Les males notícies les hem d'importar de l'estranger. Dinamarca s'ha cregut de debò les estadístiques que diuen que és el país més feliç del món» (Cunillé, 2014b, inédita)—, y el modo como los medios de comunicación magnifican la seguridad nacional, encubriendo las fallas y miserias del Estado. El pueblo se desentiende de sus problemas políticos y económicos, y los sublima rindiendo pleitesía a la admirada monarquía, símbolo nacional, cultural e histórico. Resulta sintomático que toda mujer que muestra carácter y personalidad sea equiparada, en el discurso de la Madre, a la reina de Dinamarca, y que cualquier gesto o situación de la vida pública se conciba como una prolongación de los usos y costumbres de la monarquía: «Podem fer com els reis de Dinamarca, que tot i tenir un tron ben gros per seure se'ls veu drets a tot arreu» (Cunillé, 2014b, inédita); «El pitjor és com van vestits... D'una manera vulgar, com va tothom vestit ara a Dinamarca» (Cunillé, 2014b, inédita). Por otra parte, algunos diálogos y situaciones pueden leerse en clave de un cuestionamiento irónico de la autonomía de los jóvenes daneses, que se emancipan muy pronto de sus padres y cuentan además con ayudas estatales para hacerlo. En este caso hallamos a un hombre de cincuenta años que no se ha separado jamás de su madre ni parece tener la menor intención de hacerlo.

Pero tanto o más importante para desentrañar el sentido de la pieza es el modelo shakespeariano. Este Hijo viene a ser una versión contemporánea de Hamlet, príncipe de Dinamarca, asediado por dudas y dilemas, cercado por la locura y anclado en la inacción. *Hamlet* (1601) se basa en una leyenda nórdica transmitida por viejas crónicas y sagas, y se inscribe en un género característico del teatro isabelino: la tragedia de la venganza. La originalidad de la pieza radica en la interiorización del drama: las dudas de Hamlet, sus vacilaciones y angustias constituyen el centro de la tragedia. Algunos de sus temas aparecen también en *Dinamarca*: la falta de ambición del Hijo, opuesta a la de su tío; la infidelidad de la Madre, que trasluce la inconsistencia de los afectos humanos, el amor filial, la imposibilidad del amor, etc. En un momento dado, el Hijo de *Dinamarca* confiesa que cree que su tío envenenó a su padre para casarse con la mujer de este y quedarse con su negocio, igual que hizo Claudio con el rey, su hermano y padre de Hamlet, a fin de casarse con la reina Gertrudis y conseguir el poder. El Hijo estaba fuera de Dinamarca cuando murió su padre, y cuando volvió ya no había nada que hacer: «No en tenia cap prova [...]. El negoci aviat se'n va anar en orris, tu et vas divorciar de seguida de l'oncle, i jo vaig tornar a l'estranger. Gairebé d'un dia per a l'altre van desaparèixer víctima, culpable i testimonis. Com si no hagués passat mai res» (Cunillé, 2014b, inédita). Lejos de querer restablecer un orden descompuesto, el Hijo, en crisis permanente, desapegado de la vida y sin fe en el ser humano ni en el amor, es consciente de hallarse en un mundo sin sentido, un caos dominado por las pasiones. *Hamlet* es un drama de ideas —el drama de la reflexión paralizadora— con gran densidad de acción; en cambio, Lluïsa Cunillé dota a *Dinamarca* de una forma estática e interior que encaja mejor con el contenido. Es como si todo ocurriera en la mente de los personajes, o en el terreno de la pura dialéctica de ideas: «Què se'n treu, de posar-se a prova un mateix i els altres contínuament, sense descans? Què se'n treu?» (Cunillé, 2014b, inédita). Algunos *leitmotivs* de la obra shakespeariana reverberan en *Dinamarca*: además de sospechar que su tío pudo asesinar a su padre, el Hijo teme que lo tomen por loco y lo encierren, y ha renunciado a actuar: «Em temo que anem a parar irremissiblement a allò mateix de sempre, la meva incapacitat per a aquella acció definitiva que em faria pertànyer a alguna banda» (Cunillé, 2014b, inédita). Hay además una posible alusión a Ofelia, en el motivo de la novia que se mató —«A vegades penso que tot ve d'aquella nòvia que vas tenir i que es va matar» (Cunillé, 2014b, inédita)—, y un apunte referente al trabajo de enterrador, que el Hijo desempeñó alguna vez —«No vull que em parlis de

quan feies d'enterramorts» (Cunillé, 2014b, inédita)— y que tanta importancia simbólica reviste en la escena primera del acto quinto de *Hamlet*; también pueden leerse en clave hamletiana la comparación del parque con un campo de batalla y el motivo de la esgrima, que nos devuelve al duelo final entre Hamlet y Laertes.

El Hijo, este Hamlet sin reino prometido, no consigue interesarse de verdad por ningún oficio ni ocupación, ni le parece que el statu quo valga la pena empeñar grandes esfuerzos; sabe hacer muchas cosas pero en ninguna pone el alma; dilapida su talento en tareas vulgares y se prodiga, actor o diletante, en mil versiones de sí mismo, como si la propia inconsistencia de la sociedad no mereciera que nadie perseverase en construirse de acuerdo con un papel determinado. Incapaz de creer en el futuro y de apuntalarse en el presente, sabedor de que el único paraíso posible —y perdido— es la infancia, el Hijo analiza el modo feroz como los padres se vuelcan en la seguridad de sus hijos y fracasan en el empeño.

Por su parte, la Madre vive anclada en el pasado, y siente que no ha tomado las riendas de su propia vida. Así, recuerda que de niña la apuntaron a hacer esgrima y al final tuvo que dejar el deporte por el piano, y admite que esa apuesta por la música fue la primera y última decisión que tomó por sí misma; a partir de entonces siempre hubo alguien que eligió por ella. Además, la Madre no ha opuesto jamás resistencia a la versión oficial de los hechos y, demasiado anciana ya para desarrollar un sentido crítico creíble o eficaz —aunque sí muestra una profunda decepción por los usos y costumbres de la sociedad actual: «Ara tothom sap de tot i li sembla que té sempre la raó de la seva banda. Abans hi havia molt de respecte per la raó perquè qui la tenia se l'havia guanyat a pols» (Cunillé, 2014b, inédita)—, se aletarga e inmoviliza su conciencia ante las imágenes y contenidos narcotizantes que el televisor emulsiona. También sus propios recuerdos le resultan confusos y cada vez más estereotipados. Así, no distingue a su primer marido del segundo, no sabe qué cosas de cuantas dice son de cosecha propia o las ha heredado de su madre. Tampoco el Hijo confía excesivamente en la objetividad de los hechos: «és millor no fer-se gaires il·lusions, perquè la veritat potser serà filla del temps, però depèn d'un mateix reconèixer-la o no, de la consciència i del cor de cadascú» (Cunillé, 2014b, inédita). *Veritas, filia temporis* es una frase extraída de Aulo Gelio (*Noctes Atticae*, libro XII, 11, 2) e incorporada a la sabiduría popular como máxima o proverbio. La verdad, o la ilusión de verdad, va inextricablemente unida a la memoria y sus trampas, tema recurrente en el teatro de Lluïsa Cunillé, así en *L'aniversari* (2002) y en *Boira* (2014) entre otras.

Asistimos en *Dinamarca* a la caída del mito del bienestar europeo: precariedad económica y laboral, aislamiento, suicidio —la novia del Hijo, una Ofelia contemporánea, se mata—, inseguridad ciudadana —al Hijo le roban la bicicleta—, locura —el tío usurpa la identidad del padre— y criminalidad —presunto fratricidio—. El ascensor social está averiado y la movilidad social disminuye; incluso en países con escasa desigualdad social, se produce la sensación de desclasamiento social, de fragilización del nivel de vida, y de una forma nueva de marginación. Esta precarización y desutopización del futuro produce en los personajes un movimiento regresivo al pasado, en una mirada teñida de nostalgia e idealización: «M'agradava força el so del timbre d'aquella bicicleta. I això que estava tot rovellat» (Cunillé, 2014b, inédita). En esta añoranza por la inocencia perdida reconocemos a otro personaje de Cunillé, el protagonista de *Islàndia* (2009), que emprendía un viaje al epicentro bursátil de Wall Street y, en última instancia, acudía al rescate de una versión anterior de sí mismo, todavía no adulterada por los años y el contacto con el mundo.

A nuestro modo de ver, el tema de esta pieza de Cunillé, a diferencia de *Islàndia*, no tiene que ver tanto con la crisis económica mundial como con el cuestionamiento de lo que se conceptúa como felicidad y autorrealización en una sociedad calificada de modélica, donde los marginados son quienes, como el Hijo, desconfían de las recetas de felicidad o plenitud personal y los patrones de conducta exitosa. El Hijo es una persona crítica y autocrítica, incapaz de buscar en algo exterior a sí mismo la felicidad, y que, consciente de su ineptitud para desempeñar de manera sostenida un rol social —esto es, una impostura—, opta por jugar a hacer diferentes papeles y no tomarse demasiado en serio. Su falta de pasión por el mundo exterior —«El pare deia que comprar un diari era endur-se el món sota el braç. A mi només m'ajuda a espantar les mosques del parc. A estones no hi ha manera que et deixin tranquil» (Cunillé, 2014b, inédita)— trasluce una cierta forma de orgullo por no tensarse hacia un objetivo, esto es, por no supeditar su existencia a un móvil cualquiera de supervivencia o autorrealización. Así, el Hijo y la Madre, dos apacibles desesperados, suspenden el deseo y se sumen para siempre en un sueño inducido a base de fármacos, banalidad televisiva y depresión.

6.8.3. *Boira* (2014): espesa niebla sobre la Europa contemporánea

En diciembre de 2014 se fallaba el primer Premi Frederic Roda de textos teatrales, y la ganadora resultó ser Lluïsa Cunillé, con una pieza titulada *Boira*. En la entrega de premios, el día 22 de diciembre de 2014, la dramaturga recogió el premio y leyó un breve texto en que manifestaba su decisión de no hablar de su obra en público. Frederic Roda Fàbregas, portavoz del jurado e hijo del director y crítico Frederic Roda que da nombre al premio, declaró que la obra ganadora habla de la construcción de Europa contemporánea con olvido de los ciudadanos y de cómo el cambio del sistema comunista al capitalista transformó la vida de la gente de la Europa del Este (Serra, 2014: en línea). En efecto, estructurada en tres escenas y atravesada por cinco personajes, la pieza transcurre en un país de la Europa del Este, cerca de Berlín, y contiene una lúcida reflexión sobre la construcción de la realidad europea.

En la pieza hay una apuesta por la palabra, más que por el silencio, y los personajes asumen más protagonismo que las situaciones. Se trata de personajes cuyas versiones de la realidad a menudo entran en conflicto, o se ven recubiertas de una espesa niebla que impide discernir qué hay de verdadero en sus palabras. Por una parte, hallamos los personajes más sólidos y definidos, Él y Ella, el matrimonio en cuya casa sucede la acción, y, por la otra, a la Viajera, el Hijo y el Vecino, con peripecias más veladas. Él es taxista y le ha ofrecido hospedarse en casa, por una noche, a una turista que subió en su taxi en el aeropuerto porque habían aplazado su vuelo para el día siguiente a causa de la niebla. Ella, la esposa del taxista, es una ex fotógrafa aquejada de fibromialgia y que se pasa la vida encerrada en casa. La Viajera es el personaje recién llegado, la intrusa que deviene testigo de las complejas relaciones familiares —y sus secretos entrevistos— en aquella casa. El Hijo, personaje ausente al que extrañan y del que hablan continuamente Él y Ella, irrumpirá en mitad de la noche y a hurtadillas en casa de sus padres. Otro personaje, el Vecino de arriba, que mantiene una misteriosa amistad con el muchacho, hará también una intempestiva y etílica aparición.

Veamos la acotación inicial de la escena primera:

(La sala principal d'una casa modesta. Hi ha dues portes tancades que donen accés a un lavabo i a un dormitori. També es veu el començament d'un passadís que duu a la resta d'habitacions de la casa. Hi ha unes quantes fotos emmarcades i escampades per la sala algunes de les quals són en blanc i negre. ELL i ELLA estan dempeus a prop d'una maleta tancada amb un candau. Tots dos esperen que surti algú que es troba al lavabo.)

ELL.- Només s'hi quedarà una nit.

ELLA.- Només una nit?

ELL.- Han cancel·lat el seu vol

ELLA.- L'has agafat a l'aeroport? (Cunillé, 2014a, inédita)¹¹⁶

Esta descripción espacial que evoca una sala plagada de fotos en blanco y negro nos remite de nuevo a la afirmación de Xavier Puchades (2002: en línea), que concibe la producción de la autora catalana como «un documental fotográfico sobre la intimidad del ciudadano occidental». Aquí se retrata la intimidad de una familia de la Europa del Este que sobrevive a la muerte de los allegados y a la precariedad económica como puede, y aloja en su habitación de invitados, la que antaño ocupara su hijo Víctor, a una Viajera cuyo vuelo ha sido pospuesto para el día siguiente.

El taxista ha recogido a esta Viajera en el aeropuerto y ella, al saber que alquilaba una habitación, ha decidido hospedarse con el matrimonio en lugar de volver a casa; ello hace presagiar que la Viajera tiene miedo o no quiere volver a su casa por alguna razón. En el diálogo inicial Él y Ella hablan de la Viajera, que está en el baño, en una extraescena contigua desde la que podrá oír la conversación del matrimonio. La mujer de la casa mira la maleta de la recién llegada, coge el fular que hay encima y lo huele. Cuando sale del baño, la Viajera les agradece que la hayan acogido tan tarde, y Ella se disculpa por no tener la casa muy limpia; aduce que está enferma y no llega a todo. Le muestra la habitación de invitados, que era la de su hijo, y le explica que hay un despertador, un par de mantas y una radio. Es la primera vez que alojan a alguien de allí, pues prefieren recibir a turistas americanos, japoneses y de Europa Occidental, porque —argumenta Ella— sus vecinos se parecen demasiado a ellos y les recuerdan sus miserias pasadas y presentes: «L'autèntica raó és que la majoria dels nostres veïns que viatgen a l'estranger són arrogants, i qui ha prosperat una mica mira els altres amb superioritat, arrufant el nas per tot» (Cunillé, 2014a, inédita).

La mujer cuenta que antes trabajaba en un estudio de fotografía, y por eso la casa está llena de fotos suyas. Se queja de que su marido no se fija en nadie, ni en los clientes a los que lleva —esta afirmación resulta algo irónica porque sabremos después que el marido se siente atraído por la Viajera, en la que se ha fijado y mucho—: «Amb els milers de passatgers que ha dut tots aquests anys al taxi i no té cap història, cap anècdota que valgui la pena d'explicar [...]. Jo quan treballava al meu estudi fent fotos

¹¹⁶ Citamos a partir del original que Lluïsa Cunillé nos hizo llegar.

tenia milers d'històries que explicar, el que passa és que les he oblidades quasi totes» (Cunillé, 2014a, inédita). Ella sigue hablando de su familia; explica que su madre, que murió siendo Ella muy pequeña, se limitó a cumplir con su deber hasta el final — «Això volia dir aleshores rebentar-se a treballar tota la vida i morir-se de la manera més absurda» (Cunillé, 2014a, inédita)—, y que su padre fue un militar en contra de su propia voluntad y cuando enviudó se dedicó a beber y a cazar jabalíes. Su hijo, Víctor —Ella le muestra una foto a la Viajera—, vive por su cuenta y les ayuda de vez en cuando económicamente; es comercial y siempre está viajando: «Ha treballat per a tantes empreses que ja no sé què deu vendre ara, si ulleres de sol, mobles, pasta de sopa, o assegurances. Perquè ell ha venut de tot. La qüestió és no parar mai quiet enlloc» (Cunillé, 2014a, inédita). Ella echa de menos a su hijo, que pasa poco por casa, y que cuando va a verlos solo se queda un rato, el tiempo justo para comer o cenar, «fa broma de tot i no ens parla mai de res important, que tingui a veure de debò amb la seva vida» (Cunillé, 2014a, inédita). Ella habla también de su propia hermana, que es abogada pero se gana la vida haciendo de guía turística subida doce horas seguidas a un autobús, y cuando no tiene dinero se aloja una temporada con ellos.

Vuelve Él con la maleta y Ella se va a preparar algo de cena para la Viajera. El hombre le devuelve a la huésped el pasaporte que se le ha caído en el taxi, y le dice que es la primera vez que alquilan la habitación a alguien del país, pues su mujer prefiere hospedar a turistas extranjeros. De este modo repite con otras palabras la información que ya ha dado la mujer; es como si se hubieran puesto de acuerdo para dar una versión oficial de los hechos. Aprueba tácitamente el hecho de que la Viajera quiera abandonar el país; también Él había querido irse del país antes de que su mujer se pusiera enferma, pero ahora piensa que en todas partes se vive más o menos de la misma manera, y no se imagina a sí mismo conduciendo un taxi en Londres, París o Amsterdam.

El hombre evoca los tiempos en que hacía de camionero y transportaba incluso sustancias químicas peligrosas: «fins i tot vaig arribar a dur matèries perilloses una bona temporada. S'havia de tenir nassos aleshores per travessar el país per aquelles carreteres estretes, plenes de forats, i amb aquella boira a la matinada pujat a un camió carregat d'àcid clorhídric» (Cunillé, 2014a, inédita). Al lector se le ocurre ahora que cuando Ella le hablaba a la Viajera de la indiferencia de su marido por lo que transportaba en los camiones —«De jove havia fet de camioner i aleshores tant li feia portar al darrere fruita, porcs o recanvis de cotxe» (Cunillé, 2014a, inédita)— acaso

estuviera aludiendo a la avidez de Él de ganar un dinero extra con olvido de los intereses políticos a que pudiera estar sirviendo el tráfico y utilización de determinadas sustancias químicas. Debido a la peligrosidad de la carga que llevaba, hasta las autoridades le cedían el paso y él se sentía el rey de la carretera, como su ídolo Steve McQueen, actor que nunca dejó que un especialista lo doblara en las escenas de riesgo y que murió de un cáncer de pulmón provocado por el asbesto de su traje ignífugo de piloto. En otro orden de cosas, el taxista le advierte a la huésped acerca del Vecino de arriba, un ex astronauta que algunas noches se emborracha y, cuando no acierta a meter la llave en la cerradura, llama a todos los timbres del inmueble:

ELL.- Fa vint-i-cinc anys era astronauta i quan estava a punt de fer el seu primer viatge a l'espai, a Berlín va caure el ditzós mur aquell i aleshores algú a Rússia va ajornar el viatge i qualsevol projecte espacial sense una data concreta, *sine die*, que se'n diu. El cas és que ell va tornar de Rússia unes setmanes després i d'esperar a casa seva a que el truquessin per reprendre el projecte espacial va passar a esperar-se als bars del voltant. Imagini's el que deu ser estar a punt de volar fora de l'òrbita terrestre i haver de romandre recolzat a la barra d'un bar del teu barri explicant a la canalla la mala sort que has tingut (Cunillé, 2014a, inédita).

Él le explica también cosas acerca de su hijo, Víctor, que era amigo de todo el mundo en el barrio pero no tuvo paciencia para llevar un negocio y se hizo viajante de comercio. Después coge la maleta de la Viajera y la lleva a la habitación. La Viajera, desde donde está, acciona un mando de televisor y Él, tras informarla de que el televisor está estropeado, le coge el mando de las manos con mucha delicadeza y le da un beso en los labios, sin que ella trate de responder al beso ni tampoco de separarse. La Viajera coge sin prisas su abrigo y su bolso y se encierra en el dormitorio. Aparece Ella con un bocadillo y un vaso de zumo, pero la huésped ya se ha ido a dormir. Mientras la mujer coge el fular que la Viajera se ha dejado en la sala y lo huele, el taxista le anuncia que quiere vender el taxi y montar un bar: «Treballaria les mateixes hores i guanyaria més diners» (Cunillé, 2014a, inédita). El hombre se va a dormir, tras los recordatorios rutinarios de seguridad —«Has tancat la porta? [...] La de l'entrada [...]. Jo ja he tancat la clau del gas» (Cunillé, 2014a, inédita)— por parte de su esposa, y la escena termina con la mujer pegando el oído a la puerta de la habitación de invitados, vencida por la curiosidad.

La segunda escena tiene lugar en el mismo espacio de madrugada. Entra el Hijo, con una bolsa de viaje y un abrigo puesto; la Viajera está sentada en una butaca con

una manta encima. Se presentan brevemente. Ella dice ser periodista *free lance* y tener que viajar a Lisboa por trabajo; debe coger un avión dentro de pocas horas, su casa está a trescientos kilómetros y no le gustan los hoteles. Ahí está la explicación de su presencia en la casa. El Hijo, que se ha presentado por sorpresa y a hurtadillas en casa de sus padres, saca una baraja de cartas del bolsillo y las mezcla; al comprobar que la Viajera no sabe jugar al póquer, le confiesa: «He tingut una mala ratxa. La primera en tres anys. Ahir vaig perdre dotze mil euros [...]. Fa tres mesos vaig guanyar trenta mil dòlars en una nit. (Pausa.) Sóc jugador professional de pòquer. Per aquí no ho sap ningú, ni els meus pares ho saben» (Cunillé, 2014a, inédita).

El Hijo es un jugador profesional para quien el azar es solo una parte del juego: su idea es irse a vivir a Londres —donde las ganancias en juegos declaran el 0% y nadie se mete en los asuntos ajenos—, instalarse en un buen hotel de Chelsea y con lo que gane comprarle un taxi nuevo a su padre. La Viajera le explica que su padre quiere dejar el taxi y poner un bar; ha oído desde la habitación cómo Él se lo decía a su esposa. El Hijo le pregunta si, como periodista, le interesa una buena historia; ello nos recuerda a la primera escena de *Barcelona, mapa de sombras* (2004), cuando el anciano le ofrece a la profesora de francés, ex escritora, un argumento de novela —«Yo podría darle un argumento si quiere» (Cunillé, 2007: 16)—:

VIATGERA.- És seva la història?

FILL.- M'ha passat a mi i no l'he explicada a ningú fins ara. Però m'haurà de pagar diners.

VIATGERA.- Per sentir la seva història?

FILL.- Potser li interessarà escriure'n alguna cosa després de sentir-la. Si ho fes i li publiquessin en alguna banda no hauria de sortir el meu nom de debò enlloc.

VIATGERA.- No acostumo a pagar per les històries de ningú encara que siguin una exclusiva. A més no tinc diners.

(Pausa. El FILL es guarda les cartes a la butxaca.)

FILL.- I l'anell?

VIATGERA.- La seva història val el preu d'aquest anell?

(Pausa.)

FILL.- Una vegada vaig matar un home.

(Pausa.)

VIATGERA.- Cada dia surten desenes d'assassinats als diaris. Per què li sembla que el seu li hauria d'interessar a algú?

FILL.- L'home que vaig matar era el meu avi.

(Pausa.)

VIATGERA.- I per què el va matar?

FILL.- Si vol que l'hi expliqui m'haurà de donar l'anell.

VIATGERA.- *(Es treu l'anell.)* No val gaire aquest anell.

FILL.- Deixi'l a sobre la taula. *(Pausa. La VIATGERA deixa l'anell a sobre la taula.)* Si la història no li sembla prou interessant es queda l'anell i en paus.

VIATGERA.- No té por que li expliqui després a la policia?

FILL.- No és el pitjor que podria passar (Cunillé, 2014a, inédita).

El Hijo querría tomar una copa pero no queda alcohol en la casa. Los padres del chico están profundamente dormidos porque, como tienen problemas de insomnio, toman somníferos. El Hijo explica que su abuelo, ex militar, se dedicó en cuerpo y alma a educarlo a su manera, y así fue como le enseñó todo lo que por imitación había aprendido de su padre. Entre otras cosas, el abuelo le enseñó a jugar al póquer:

FILL.- Havia de ser el seu mirall, repetir les coses tantes vegades com calgués per arribar a fer-les de la mateixa manera com les feia ell. La seva idea era que imitant exactament els seus gestos acabaria pensant igual que ell en tot. I així va ser fins que vaig fer catorze anys.

(Pausa.)

VIATGERA.- Què va passar als catorze anys?

FILL.- Va voler que l'imités també en la carrera militar. Tenia la intenció que els meus pares m'ingressessin en una academia militar tal com havia fet el seu pare amb ell. Però abans que en parlés amb els meus pares el vaig matar.

VIATGERA.- Als catorze anys?

FILL.- Sí, als catorze anys.

(Pausa.)

VIATGERA.- I com el va matar?

FILL.- De la mateixa manera que ho havia vist fer a ell.

(Pausa.)

VIATGERA.- De quina manera?

FILL.- El vaig imitar en tot. Vaig agafar el verí que ell feia servir per matar els gossos malalts o massa grans per a la cacera, vaig calcular la dosi letal que corresponia al seu pes tal com la calculava ell amb els gossos i la vaig posar en un dels seus àpats.

VIATGERA.- El va enverinar?

FILL.- Sí (Cunillé, 2014a, inédita).

Tras matar a su abuelo —en defensa propia, según sus propias palabras—, el Hijo no sintió culpa sino solo alivio por haberse librado de la academia militar, en la que no habría sobrevivido. Ni sus padres pueden sospechar que lo envenenara. La Viajera piensa que esta historia no puede interesar a los diarios ni revistas actuales: «Han de

ser coses molt gruixudes i sense explicació a poder ser [...]. Sense justificació, si ho prefereix [...]. Entraria dins de la psicopatia i això augmentaria el seu possible interès. Seria un valor afegit» (Cunillé, 2014a, inédita). La Viajera describe muy certeramente lo que el periodismo actual busca, un sensacionalismo de lo escabroso que sacie la avidez de morbo de la ciudadanía, a la que los propios medios le han creado la necesidad de alimentarse de las desgracias ajenas —como modo de conjurar las propias— y de proyectar en los crímenes de otros la pulsión sociópata reprimida: «Els grans accidents i els crims en massa criden més l'atenció quan més nombroses són les víctimes i més difícil és quantificar els danys per la seva magnitud. Però el crim individual es valora d'una altra manera, per la seva raresa sobretot o per la seva perversió» (Cunillé, 2014a, inédita).

A pesar del conocimiento que exhibe en temas de homicidios y prensa amarilla, la Viajera afirma no estar especializada en crímenes sino en desfiles de moda, crónicas sociales y acontecimientos culturales. Cuando viaja al extranjero —dice— suele alojarse en casa de amigos y conocidos, aunque esa noche, en su país, ha preferido no hacerlo porque todos sus amigos están casados y sus matrimonios penden de un hilo. Al parecer ya se han roto matrimonios por su culpa. El Hijo deduce que nadie se fía de ella.

Suena el timbre, el Hijo va a abrir la puerta y vuelve con el Vecino, que está borracho y tropieza con todo lo que le sale al paso. El Hijo presenta a la Viajera como su tía, la hermana de su madre. Añade además que está casada, como prevención para que el Vecino no la pida en matrimonio, que es lo que hace con todas las mujeres cuando está borracho. El Hijo va a buscar hielo para calmar la hinchazón en los tobillos del Vecino, y se quedan solos este y la Viajera:

VEÍ.- Perdoni si em descalço, però em fa molt mal el peu. (*Pausa.*) Per què totes les dones boniques ja estan casades?

VIATGERA.- La seva dona és bonica?

VEÍ.- Ho era, ho era, però ja no ho és. (*Abaixa la veu.*) Viu a sobre mateix... (*Mira al seu voltant.*) Tot això està molt canviat des de la darrera vegada que vaig ser-hi...

VIATGERA.- Feia molt de temps que no venia?

VEÍ.- Si he vingut avui és per ell, pel Víctor. L'he vist travessar la plaça des del bar... És un dels pocs amics que tinc al barri, encara que ens veiem molt poc (Cunillé, 2014a, inédita).

Vuelve el Hijo y el Vecino se encierra en el baño para arreglarse un poco. El Hijo le explica a la Viajera que el Vecino es un ex astronauta que hace muchos años que

está separado de su mujer y vive solo; por su parte, la Viajera precisa que ella sí está casada, pero que su marido, cuarenta años mayor, padece de Alzheimer y está en un asilo. El Hijo rebusca en los bolsillos del Vecino, porque debe mucho dinero a dos mafiosos que lo están buscando, y a la Viajera se le ocurre de pronto un modo de que el Hijo gane mucho dinero en una sola noche: debe llamar a un número de teléfono y decir que sabe dónde está ella: «Algunes persones que no els agrada gens que es fiquin en les seves coses, que ningú escrigui sobre els seus negocis [...]. És el meu nom sencer i el número de telèfon on ha de trucar. Només ha de dir que sap on seré demà a les vuit del matí i demanar diners a canvi» (Cunillé, 2014a, inédita). Así pues, no trabaja en una revista de moda, y se va del país para huir de sus perseguidores; ahora, al parecer, busca la muerte o un castigo, acaso una especie de sacrificio —no le cuenta al joven qué le harán cuando la encuentren—. Poco después sale del baño el Vecino, que se ha afeitado y huele a la colonia de Ella; dice que no se la ha bebido, sino que se la ha puesto en los pies para que no apestaran. Le pregunta al Hijo qué coche tiene ahora, y este responde que el último que tuvo lo estrelló contra un quiosco una madrugada en que había mucha niebla:

VEÍ.- Anaves trompa?

FILL.- Hi havia boira, ja t'ho he dit.

VEÍ.- Més boira que ara?

FILL.- Molta més.

VEÍ.- I vas cobrar els diners de l'assegurança?

FILL.- Per això el vaig estimbar.

VEÍ.- No va ser per la boira?

FILL.- Per totes dues coses.

(Tots dos riuen.)

VEÍ.- Explica-li ara aquella nit que vaig ressuscitar.

FILL.- Quina nit?

VEÍ.- Quan vaig caure al riu i em van treure que ja m'havia mort.

FILL.- Gairebé t'havies mort.

VEÍ.- Estava mort, m'ho va dir després l'infermer de l'ambulància que em va atendre (Cunillé, 2014a, inédita).

La niebla se consolida, pues, como metáfora de la confusión y también de la coartada moral. Cada uno hace todas las trampas posibles para sobrevivir, amparado por el desorden reinante y un clima generalizado de arbitraria e impune inmoralidad. El Hijo sale del piso para buscar las llaves del Vecino, que este no encuentra en los bolsillos de su abrigo —se las habrá dejado en un bar o se le habrán caído por las

escaleras—, y el ex astronauta aprovecha que se ha quedado a solas con la Viajera para hablarle de sí mismo y desvelarle algunos aspectos de su pasado como cosmonauta:

VEÍ.- Saps a qui van enviar al meu lloc?

VIATGERA.- Al teu lloc?

VEÍ.- A qui van llençar a l'espai en comptes de mi...

VIATGERA.- No ho sé.

VEÍ.- A una parella de ximpanzès. A una parella de ximpanzès per veure si allà a dalt tindrien les mateixes ganes de copular que aquí. És tot el que volien saber.

(Pausa.)

VIATGERA.- I què va passar?

VEÍ.- El viatge va ser tot un èxit. Aquella parella de ximpanzès es va passar el viatge copulant sense parar. Des d'aleshores que preparen una nova arca de Noè per enviar-la a l'espai [...]. Havia de batre el rècord de permanència d'un home sol a l'espai. I m'havia preparat a consciència... La televisió russa va filmar tota la meva preparació, m'anaven al darrere fins i tot quan dormia i quan anava a pixar (Cunillé, 2014a, inédita).

Estas referencias sitúan al lector en el contexto de la carrera espacial que tuvo lugar entre 1957 y 1975 como consecuencia de la rivalidad entre la USA y la URSS en la Guerra Fría; esta competición en la conquista de hitos históricos estaba justificada tanto por razones de seguridad nacional como por motivos ideológicos asociados a la superioridad tecnológica. La anécdota de los chimpancés parte de los experimentos reales realizados con animales en el espacio: es sabido que el primer animal lanzado al espacio fue la perra Laika, a bordo de la nave soviética Sputnik 2 en 1957; en 1960 las perras rusas Belka y Strelka orbitaron la Tierra y regresaron con éxito; después el programa espacial estadounidense importaría chimpancés de África y enviaría dos al espacio antes de lanzar al primer ser humano. El Vecino dice ser el hombre que el programa ruso había preparado para batir el récord de permanencia de un hombre solo en el espacio, pero no especifica en qué año sucedió eso, si bien Él, en la primera escena, había advertido a la Viajera acerca de este Vecino cuya carrera como astronauta se vio truncada por la caída del muro.

Cuando el Vecino le pregunta directamente quién es, la Viajera, que ha usurpado con la mayor naturalidad la identidad de la tía del Hijo —una abogada que trabaja como guía turística, tal como le había explicado Ella—, depone la ficción del parentesco y acaba reconociendo que no es más que una huésped en esa casa. Cuando

se entera de que es periodista, el Vecino le pide que le haga una entrevista. Ella está dispuesta a hacérsela en ese momento, pero el Vecino la posterga para más adelante, para cuando esté más sobrio. Con todo, a modo de anticipo de una entrevista que — intuimos— no llegará a realizarse jamás, el Vecino confiesa que una vez entraron en su piso y se lo robaron todo, en especial los papeles y los documentos identitarios, incluso los diplomas de artes marciales; entonces ofreció sus servicios al gobierno del país, para hacer lo que ya había hecho en Rusia.

Vuelve el Hijo con las llaves del Vecino, que dice haber encontrado en el bar. Además, ha mirado en el buzón del Vecino y ha encontrado una orden de desahucio:

VEÍ.- Si em foten fora de casa meva llogaré l'habitació als teus pares.

FILL.- No te la llogaran pas. S'estimen més cobrar el triple als turistes per l'habitació.

VEÍ.- Però quins turistes han de venir si tenim l'antena de la televisió i l'ascensor espatllats... I l'escala fa olor de pixats...

FILL.- Si no t'hi pixessis tu (Cunillé, 2014a, inédita).

El Vecino quiere jugar al póquer pero el Hijo le miente diciendo que no tiene la baraja; que ya no juega porque se ha cansado de perder. Se dispone a acompañar al Vecino al piso de este, y parece claro que se quedará allí el resto de la noche. La Viajera le tiende al Hijo el papel con el número al que debe llamar para ganar dinero fácil y sucio, y lo informa de que a las ocho estará en el aeropuerto. Él coge el papel y sale con el Vecino.

En la escena tercera, el espacio es el mismo pero ya es de día. No hay niebla y la Viajera, ya dispuesta para salir, cierra la maleta. El padre del Hijo, Él, sale del baño con pantalones de calle y camisa de pijama, y se oye una radio encendida. La huésped está esperando un taxi, al que ha llamado sin esperar a que Él se vista y la conduzca al aeropuerto, tal como habían pactado. La Viajera pregunta por el hombre que aparece retratado en una de las múltiples fotos que hay en la sala, y Él le dice que se trata de su hermano, que murió hace tiempo y que había sido el novio de su mujer antes que él.

El hombre habla de su hijo Víctor, que dejó los estudios y después de morir su abuelo pasó un tiempo en la calle pero al final salió adelante; también refiere el proceder rutinario de su esposa en las mañanas de domingo: «Al matí, a primera hora, és el moment més difícil de tots [...]. Ara començarà a maquillar-se. Els diumenges és l'únic dia de la setmana que es maquilla, encara que ja no surti a fer fotos de cap boda ni casament com abans. I ho ha de fer amb la ràdio apagada o no li surt com ella vol»

(Cunillé, 2014a, inédita). Cuando recibe la llamada del taxi, Ella se acerca al hombre, le da un beso en los labios, coge las maletas y se va. Él le desea un buen viaje y mira por la ventana.

Entra Ella, que quiere saber cómo iba vestida la Viajera, y si iba maquillada. Se ha quedado su fular —es la primera vez que le roba algo a un huésped—, acaso porque la Viajera la hace retroceder a una imagen o versión mejorada de sí misma cuando era joven y se compró un fular idéntico, que nunca, sin embargo, llegó a oler tan bien como el de la Viajera. Ella organiza un poco las fotos y dice que ha vuelto a soñar con su hijo, pero no recuerda exactamente qué. El padre quiere llamarlo para que trabaje con él en el bar: «El podríem portar molt bé entre tots dos i així també el veuríem més sovint» (Cunillé, 2014a, inédita); la madre objeta que el chico no querrá, pero el padre piensa pedírselo todos modos. Ya están decidiendo de nuevo por él, sin sospechar siquiera que se halla justo encima de ellos, en casa del Vecino, y que tiene serias deudas con el juego.

Él se va y Ella, que ha cogido el estuche de maquillaje para terminar de arreglarse en la sala, rememora, revive o rehace —inventa— un discurso de cuando era joven y ganó un prestigioso premio de fotografía:

ELLA.- Senyores i senyors del jurat. Moltes gràcies. Em sento molt feliç i honorada per aquest premi. (*Pausa.*) També voldria donar les gràcies a la meva família que tant em va animar perquè em presentés a aquest prestigiós concurs. De fet, van ser ells qui van triar la foto guardonada avui. Jo ni tan sols estava segura de presentar-m'hi. (*Pausa.*) Va ser durant unes vacances amb la meva família, amb el meu marit i el meu fill a Berlín, que la vaig fer. Vaig tenir la gran sort de ser-hi el mateix dia que va començar a caure el mur, que els berlinesos, i amb tots ells Europa sencera, van enderrocar la barrera que els separava, en aquelles hores tan importants i que tant han influït a les nostres vides... (*Pausa.*) Aquell dia vaig deixar el meu fill a cura del seu pare, i amb la càmera al coll vaig sortir de l'hotel sense rumb, sense plans, sense saber ben bé on anava... (*Pausa.*) Han estat les hores més emocionants que he viscut ni viuré mai, per la sensació de perill i d'eufòria que hi havia pels carrers de Berlín i que no he tornat a sentir enlloc més. No hi havia por, almenys jo no la vaig sentir en cap moment barrejada entre els milers de persones que no coneixia ni em coneixien. «Un ensurt a la por» és el títol que vaig triar per a la meva fotografia i és una expressió que es diu al meu país. Un homenatge a l'únic dia de la meva vida que he tingut la sensació de formar part d'un prodigi, del somni de tot fotògraf, que és el de ser present a tot arreu i a la vegada ser invisible per a tothom. Com si hagués fet girar l'anell de Gíges al voltant del meu dit i d'aquesta manera tenir la facultat durant unes hores de no ser vista per cap home ni cap dona mentre fotografiava els seus cossos i una mica de les seves ànimes. Moltes gràcies a tots ells també. Gràcies.

(*Pausa llarga. ELLA es torna a maquillar molt a poc a poc en silenci. Obscuritat.*) (Cunillé, 2014a, inédita)

Boira transcurre a lo largo de una noche y un día y presenta unidad de espacio. De las tres escenas que la conforman, la segunda es la que contiene más revelaciones y muestra la cara oculta y hasta salvaje de los tres personajes que tienen más que esconder: la Viajera, el Hijo y el Vecino. La cotidianidad y desinhibición con que Él y Ella hablan de su vida en la escena primera contrasta con la ambigüedad con que los demás personajes dosifican sus informaciones. La *boira* es el *leitmotiv* que, desde el título, planea por la pieza: la niebla es el motivo por el que cancelan el vuelo de la Viajera y debe esta pernoctar en casa de una familia desconocida; asimismo la niebla es la causa que adujo el Hijo para cobrar el seguro del coche en un accidente simulado. Eso nos hace pensar que acaso también la Viajera esté mintiendo y se haya acogido a esta excusa para retrasar su vuelo hasta el día siguiente; o puede, incluso, que ni siquiera tuviera un vuelo programado y buscara tan solo alojarse en la casa de Él y Ella, esa noche, por alguna razón. Tal vez tenía miedo de que sus presuntos perseguidores supieran que iba a coger ese avión, o tal vez pasó todo lo contrario: decidió tomarse una noche más para reflexionar si se iba del país o no, y acabó decidiendo entregarse y beneficiar con su delación a un tercero. En cualquier caso, una espesa niebla lo cubre todo, desde el cielo que la Viajera escruta por la ventana hasta la mente de los personajes, que incurren en versiones contradictorias e interesadas de sus propios actos. Toda Europa, en realidad, está cubierta por la niebla: los nietos no saben qué hicieron sus abuelos en la guerra, e ignoran hasta qué punto la situación en la que se hallan es producto de la historia reciente. Las familias prefieren tranquilizarse con bellas fotografías a indagar en el pasado para restituir la verdad de los hechos. Una verdad sepultada bajo capas de mentiras y silencio, y, en realidad, irrestituible.

La pieza oculta muchos enigmas y deja casi todos los interrogantes en suspenso, abriéndose a la sugerencia y despertando la fascinación por lo desconocido y lo irresuelto. En *Boira* nada es tan casual como parece, y las anécdotas están preñadas de sentido y significación. Una familia de la Europa del Este mermada por la posguerra y la miseria es el foco donde convergen todos los enigmas. ¿Qué hizo el abuelo durante la guerra? ¿Cómo murió el hermano de Él? ¿Es cierto que el Hijo mató a su abuelo? Y el Vecino, ¿qué relación tiene con la familia? ¿Por qué el Hijo lo ayuda —«l'última vegada que va venir em va deixar guanyar totes les partides de pòquer que vam jugar i

em va tallar els cabells i les ungles dels peus» (Cunillé, 2014a, inédita)— y se ocupa de poner orden en su vida? ¿Lo admira porque fue astronauta? En cuanto a la misteriosa Viajera, ¿es casual que se haya alojado allí o está saldando una antigua deuda? ¿Por qué, si no, le regala el dinero de la recompensa a un personaje de moral tan dudosa como el Hijo? ¿A qué se dedica en realidad la Viajera? ¿Será una espía, como lo era el Vecino, o una terrorista?

Los rituales cobran aquí tanta importancia como en las primeras obras de Lluïsa Cunillé. Así, la mujer de la pensión solo puede maquillarse si apaga la radio, y solo se maquilla los domingos, aunque no salga a la calle; este pequeño ritual le sirve para continuar adelante y no perder la identidad. La acción de maquillarse recuerda la acción de peinarse que aparece en tantas piezas: *Passatge Gutenberg* (2000) *Viajeras* (2001), *Húngaros* (2002), etc.; en la inédita *Dinamarca* (2014) veíamos como el Hijo maquillaba cuidadosamente a la Madre —además de arreglarle un vestido, escogerle unos zapatos y un camafeo, y prestarle su abrigo—, aun a sabiendas de que no serían capaces de transponer el umbral. La Viajera y Él mitigan un deseo instantáneo y no consumado con dos fugaces besos en los labios. El monólogo final de Ella, parecido al de *Geografía* (2014), ante un auditorio imaginado o rescatado del pasado, indica que el personaje vive anclado al recuerdo de tiempos más felices, fuera del presente. Un tiempo lleno de esperanza, el de la caída del muro, que auguraba días mejores para el bloque del Este pero acabó dejándolos a la intemperie del capitalismo, sumidos en la precariedad y el desconcierto. Como señala Gilles Lipovetsky (2008: 28), «La caída del muro de Berlín y el libremercado planetario debían traer crecimiento, estabilidad, reducción de la pobreza. El resultado ha sido [...] el aumento de la miseria y el estallido de crisis económicas y financieras [...] hay paro crónico de masas y más precariedad en los empleos».

El sistema educativo de la Europa del Este durante la Guerra Fría es objeto de varias menciones y reflexiones. Así, Ella rememora con desagrado la pedagogía del agravio que les aplicaba su maestra: «pretenia que ens fiquéssim a la pell de tots els treballadors de la terra al llarg de la història. No hi havia prou que en tinguéssim una idea aproximada, havíem de sentir cada greuge, cada injustícia com a nostre» (Cunillé, 2014a, inédita). Ella explica también que al Hijo, en la escuela, lo llegaron a atar a la pata del pupitre, y por esa y otras medidas excesivas, sus padres decidieron educarlo por su cuenta, cerca de la vida real y lejos de los libros llenos de mentiras del régimen. En esa educación casera tuvo mucha importancia la figura del abuelo, que se dedicó en

cuerpo y alma a su nieto, y que le contaba, por ejemplo, que debajo de su escuela había enterrada una bomba de la Segunda Guerra Mundial que podía explotar en cualquier momento. La crítica a la educación aparecía en obras anteriores de la autora, en especial en *El burdel* (2008), en que la irrupción de un joven amnésico vehiculaba la crítica a la ignorancia de los propios orígenes por parte de los jóvenes, y en *Geografía* (2014), donde una profesora de geografía e historia se lamentaba de la precaria situación de sus materias en la enseñanza, y de que obligaran a los jóvenes de su país a beber del Leteo, el río del olvido.

Dejó dicho Cicerón en *De oratore* que la historia es, además de testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria y maestra de la vida¹¹⁷. Y la historia reciente del país innominado donde viven estos personajes, como la de toda la Europa contemporánea, está cubierta de niebla. Una niebla espesa que como, los borrones del plano de la ciudad en *Barcelona, mapa de sombras* (2004), oculta algunos aspectos y distorsiona la interpretación del período o del mapa. La memoria de los personajes, encargada de transmitir la historia de la familia y de una parte del mundo, está seriamente dañada por traumas o lesiones y una buena dosis de (auto)engaño. El hecho de que Él y Ella den prácticamente la misma versión de los hechos de su historia personal, como si se tratara de un versión oficial, indica hasta qué punto han tenido que (re)construirse a sí mismos para mostrarse al mundo de un modo coherente: es como si hubieran estipulado una serie de recuerdos para evocarlos de manera recurrente en determinadas situaciones y forjarse así una identidad explicable, que eluda el caos y el dolor de sus vivencias. Incluso cuando le muestran la habitación a la huésped, dicen las mismas cosas: que allí podrá disponer de una radio, dos mantas y un despertador. Están mimetizados a fuerza de rutina y convivencia y, cabe suponer, por la lucha conjunta contra la decepción y la desmemoria. Con todo, hay puntos en que no se comunican y tienen percepciones distintas de las cosas; ambos tienen secretos que no han llegado a revelarse nunca.

Íntimamente relacionado con el de la memoria se halla el tema de la verdad. Recordemos que en la también inédita *Dinamarca* (2014) se aludía a la sentencia de Aulo Gelio de la verdad como hija del tiempo. Aquí, en cambio, el tiempo no revela la verdad sino que la sepulta. Así, por ejemplo, nadie sabe con certeza qué hizo el abuelo del chico en la guerra, si fue expulsado del ejército o se retiró, ni qué barbaridades

¹¹⁷ *Historia... testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis* (*De oratore*, 2, 9, 36).

pudo contarle al nieto; es más, la mayoría de gente del país no sabe qué hicieron sus padres en la guerra, ni de bueno ni de malo. De las múltiples versiones o variaciones que se dan de una misma historia, las que parecen más seguras o ciertas son aquellas en las que coinciden Él y Ella: el trabajo de la mujer como fotógrafa, el abuelo militar, el hijo viajante de comercio. Pero el Hijo, que tiene engañados a sus padres, viene a desmentir algunos aspectos: se dedica al juego y su vida está en peligro porque debe mucho dinero. La Viajera miente varias veces: dice que es periodista de moda y eventos, cuando está metida en una investigación muy seria; luego se hace cómplice de la mentira del Hijo al Vecino y finge ser la tía del primero. La verdad es además moneda de cambio; así, el uno confiesa algún aspecto sorprendente de su pasado para sonsacar al otro, en un juego que podría acabar siendo peligroso. Los personajes se definen con justeza a través de los relatos de sus vidas, pero una espesa niebla cubre sus palabras y versiones.

Tal como ocurría en obras anteriores, como *El aniversario* (2002), en *Boira* no hay modo de verificar si es verdadero o falso cuanto dicen los personajes, y, en caso de faltar a la verdad, en qué medida se debe a las trampas involuntarias de la memoria. Las vivencias desde el lado este del muro de Berlín son comunes a todos los ciudadanos, es decir, podrían intercambiarse: la disciplina y el control, el contrabando y el espionaje, la ilusión por el derribo del muro y la posterior decepción. El lector no sabe hasta qué punto estas identidades de periodista comprometida, de ex espía soviético y de jugador al límite que exhiben respectivamente la Viajera, el Vecino y el Hijo son ciertas o meros constructos a partir de tópicos de la literatura y la cinematografía que recrean esa época. Pensemos en una película relativamente reciente, *Good bye, Lenin!* (2003), dirigida por Wolfgang Becker, que plantea críticas tanto al socialismo de Estado de la RDA —su burocracia y militarismo— como al capitalismo implantado en la Alemania Oriental tras la caída del muro; en ella aparece asimismo la fascinación por cosmonautas como Sigmund Jähn, el primer alemán que viajó al espacio en la misión Sojuz 31 en 1978.

Como apunta Sébastien Charles (2014: 23-24), en la era posmoderna las grandes estructuras socializadoras pierden su autoridad, las grandes ideologías dejan de ser vehículos, los proyectos históricos ya no movilizan, y el campo social no es más que la prolongación de la esfera privada. El consumo de masas y los valores que esta transmite son los principales responsables del paso de la modernidad a la

posmodernidad, una mutación que puede fecharse en la segunda mitad del siglo XX, aunque llegará con retraso en el bloque oriental.

Queda, en *Boira*, una gran cantidad de hilos sueltos, y las preguntas se suceden en la mente del lector y le hacen formular hipótesis imposibles de confirmar. Todas las obras de Cunillé apelan a este espectador implícito que debe terminar la obra, pero en este caso la fábula está mucho más abierta, por cuanto dudamos de la verdadera identidad de algunos de los personajes, y el final es también una incógnita: ¿será el Hijo capaz de delatar a la Viajera? La incontinencia verbal de Él y Ella, que en unos minutos ponen en antecedentes a una completa desconocida de los detalles de su vida, contrasta con la información dosificada y a menudo contradictoria que la Viajera, mujer fatal y misteriosa, suministrará a los distintos personajes, y al fuerte magnetismo que ejerce en todos y cada uno de sus interlocutores: todos quieren verla a la vuelta, para mostrarle un nuevo negocio —Él—, para enseñarle a jugar al póquer —Hijo— o para responder a una entrevista —Vecino—, como si se resistieran a perderle el rastro o no asumieran lo que ella está insinuando, que no volverá jamás y que le espera un final terrible e inminente. La Viajera deja su destino en manos del Hijo, asegurando que si le ha contado su situación ha sido para saber si se trataba de una buena historia, esto es, si su historia había valido la pena. Si el Hijo se lo juega todo al póquer, pero habiéndose provisto de amplios conocimientos que le garantizan una alta probabilidad de éxito, la Viajera se lo juega todo al azar, al dejar su vida en manos de un desconocido. Su juego, de mucho más riesgo, es acaso a vida o muerte, como en la ruleta rusa. El Vecino, un astronauta al que se le truncó la carrera espacial cuando cayó el muro de Berlín, es un reflejo de la competición entre las dos potencias mundiales, EE. UU., al frente del bloque occidental-capitalista, y la Unión Soviética, en tanto que líder del bloque oriental-comunista, por la conquista del espacio durante la Guerra Fría. El personaje de Ella, ex fotógrafa inquieta confinada ahora al espacio doméstico por una enfermedad crónica, es el punto fijo e inmóvil: anclada en el pasado, deviene la depositaria de las ilusiones rotas y las esperanzas truncadas de sus allegados y conciudadanos. Se deja alcanzar y recorrer por el río de la memoria, y, ensimismada, se abisma en la comparativa entre pasado y presente, y ya tan solo vive para los momentos de felicidad que experimentó en el pasado, y en concreto para ese momento excepcional que fue la caída del muro, un momento de gran ilusión en que pudo sentir que el futuro estaba en sus manos, incierto pero prometedor. Mientras Él, el marido, solo piensa en el modo de subsistir y medrar dentro de sus escasas posibilidades —

proyecta dejar el taxi para abrir un bar—, Ella se muestra crítica con el sistema político y económico en que se hallan inmersos, consciente de que viven en «un país devastat aleshores pel comunisme i devastat ara pel capitalisme» (Cunillé, 2014a, inédita), y de que «El comunisme ens va expulsar a tots de les nostres vides i el capitalisme ens acabarà expulsant a tots del món» (Cunillé, 2014a, inédita). En la película *Good bye, Lenin!*, la voz en *off* define, en un momento dado, a los ciudadanos de la RDA como «pequeños átomos en un acelerador de partículas gigante»¹¹⁸; este símil expresa con justeza la expulsión del mundo a que se refiere el personaje de Ella en la pieza de Cunillé.

En *El gat negre* (2001), Cunillé ubicó la pieza en un tiempo y espacio histórico concretos: una ciudad alemana en los años treinta, esto es, en la época de ascensión del nazismo. Aquí la ciudad donde ocurren los hechos es una ciudad del antiguo bloque oriental-comunista, de la todavía denominada Europa del Este, en una época próxima a la actual. Hace veinticinco años que el Vecino tuvo que dejar su carrera espacial a causa de la caída del muro, y precisamente este año 2014, que acaba de llegar a su fin, se ha celebrado el vigésimo quinto aniversario de la caída del muro. En el friso temporal donde se mueven estos personajes y sus inmediatos antecesores, los dos muertos a que se alude —el padre de Ella y abuelo del Hijo, un militar de pasado jamás elucidado, y el hermano de Él, primer novio de su esposa—, el gran punto de inflexión es la caída del muro de Berlín, esto es, el cambio de régimen y de sistema político. La entrada en el feroz capitalismo desestabilizó la vida de los ciudadanos, y dejó a toda una generación —la del Hijo— en la calle, falta de trabajo y de ilusiones. Por otra parte, a los supervivientes del antiguo régimen, sean éstos veteranos de guerra o ex espías, ya solo les queda emborracharse o jugar al póquer. Los personajes llevan la carga de su historia reciente, y valoran negativamente el acceso al capitalismo que acabará, como dice Ella, expulsándolos del mundo, si es que no lo ha hecho ya.

Lo que se ha reforzado con el tiempo, en una parte de la producción de Cunillé, es la contextualización histórico-geográfica, aunque sea aproximada, y el compromiso testimonial con la época actual en diálogo con su pasado reciente. Cada vez es más cierto que Lluïsa Cunillé fotografía —en este caso, además, el personaje de Ella ganó un importante premio precisamente por una fotografía del momento del derribo del muro de Berlín— fragmentos de la vida europea contemporánea. Si en *El burdel*

¹¹⁸ Cita de la película *Good bye, Lenin!* (2003), dirigida por Wolfgang Becker.

(2008) denunciaba, desde un presente derrotado y caduco, el fracaso de la transición de la dictadura a la democracia en España, aquí se ocupa de una transición de mayor alcance, esto es, de dimensiones mundiales: la etapa que transcurre desde la caída del muro de Berlín hasta el momento actual y que supuso el paso del comunismo al capitalismo en el bloque del Este y todo un cambio de valores y modos de vida.

6.8.4. A modo de cierre

Como se dice en el documental *Inside Job* (2010), dirigido por Charles Ferguson, el sistema financiero, a partir de un determinado momento, le dio la espalda a la sociedad, corrompió el sistema político y hundió la economía mundial en una crisis. En sus obras más recientes, Lluïsa Cunillé ha querido reflejar esta situación global que afecta también a los ciudadanos de Europa y, más de cerca, a los españoles. Ya en *Geografía* —dentro del espectáculo colectivo *Fronteras* (2014)— se abordaba el tema de la corrupción y el nepotismo políticos; también *Serenata para un país sin serenos*, estrenada en enero de 2015, pone en primer término la especulación inmobiliaria y los fraudes fiscales a propósito de una figura pública tan influyente en nuestra sociedad como el presidente de un gran club de fútbol, y en obras muy recientes se ocupa de temas como la especulación inmobiliaria y la crisis económica, y el modo como el juego de intereses de las entidades bancarias y la avaricia personal de sus dirigentes han sumido a la ciudadanía en una situación crítica de difícil solución. Así, si en *Islàndia* y *Dinamarca* se cuestiona la sociedad del bienestar y se pone en entredicho la famosa felicidad de escandinavos y nórdicos, *Boira* nos remite a uno de los momentos clave del siglo XX, la caída del muro de Berlín, que supuso la introducción del capitalismo en el bloque oriental y propició la globalización económica y cultural; en esta pieza se evidencia la decepción de los ciudadanos del antiguo bloque del Este, que soñaban con la democracia y acabaron constatando que esta, con sus promesas de paz y prosperidad, no era más que una cáscara vacía (Lipovetsky, 2008: 78).

Lluïsa Cunillé capta momentos, paisajes y vislumbres de la Europa contemporánea en diálogo con su pasado reciente. La presencia de los conflictos que caracterizan nuestra sociedad y el compromiso con la realidad contemporánea confirman, como señala Eduard Molner (2013: 25), que el universo de Cunillé no es un refugio autorreferencial ni endogámico, construido a base de códigos indescifrables. Al contrario, cada vez más, Lluïsa Cunillé, con su dramaturgia, contribuye a explicar las

lógicas que orquestan las transformaciones del presente social e histórico, a través de las formas de vida material y el mundo psíquico de sus personajes. Así pues, en esta última parte de su producción se consolida y afianza la voluntad de pensar —e invitar al espectador a pensar— de manera compleja los fenómenos de nuestro mundo, así como de retratar la intimidad de las sociedades modernas, posmodernas o hipermodernas a lo largo de distintas etapas de los siglos XX y XXI.

7. CONCLUSIONES

El teatro de Lluïsa Cunillé, autora de gran oficio y obra prolífica —con una «testaruda fecundidad», propia de quien escribe por «una profunda, acuciante necesidad interior», según José Sanchis Sinisterra (2002: 140)—, sobresale por su pluralidad formal y por un trabajo marcadamente artesanal. Con más de veinticinco años de dedicación prácticamente exclusiva a la dramaturgia, ha indagado y profundizado en los entresijos genéricos y formales de este arte. Seguimos a Xavier Albertí (Anexo 1.6) en la división que hace de la producción teatral de Lluïsa Cunillé en dos etapas diferenciadas: una, centrada en el trabajo con el silencio y la omisión, con atmósferas sumidas en la abstracción, y otra, inaugurada por *Aquel aire infinito*, en que los personajes rompen a hablar y dejan de centrar sus estrategias en torno al silencio para afianzarse en la palabra.

En las primeras obras de Lluïsa Cunillé, de las que no nos ocupamos aquí —si bien cabe precisar que *El vianant*, *Passatge Gutenberg*, *L'aniversari* e incluso *El gat negre*, por estar escritas a finales de siglo XX y estrenadas en los albores del siglo XXI, se inscriben en esta primera etapa marcada por una investigación sobre el silencio; también *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*—, predomina la representación de lo no-dicho, la intuición de todo aquello tácito u omitido, el mundo psíquico oculto, el bagaje onírico. Se sustituye la categoría de acción por la de situación, de modo que el movimiento dramático nace de una tensión entre la inmovilidad física y el devenir psíquico de los personajes que permite la exploración de lo inconsciente. El lenguaje no es concebido como una herramienta precisa sino como un bastón de ciego con que los personajes se abren camino a tientas, y que permite conocer los contornos de las cosas. Los personajes, que trazan sutiles estrategias de dominación, resistencia y rebelión, tienen la misma factura social y la misma poca solvencia constitutiva que las personas de verdad: son poco explícitos, esquivos o reticentes, cerrados y evasivos o poco disponibles, y se protegen con las fracturas y discontinuidades de la lógica conversacional. En estas primeras obras, dominadas por la llamada poética de la sustracción, en que el conflicto es insinuado, omitido, postergado, relativizado o llevado a lo lúdico, y en que se dejan en suspenso las motivaciones y la presentación de los personajes, la economía expresiva es capaz de alcanzar el misterio, y la austeridad se troca en densidad (Sanchis Sinisterra, 2002: 142). En la estela beckettiana y pinteriana, este teatro muestra la falsedad y la

insuficiencia del lenguaje; escenifica una cotidianidad que es invadida o enrarecida por una inquietante extrañeza, por la irrupción paulatina o súbita de algo que no llega a definirse del todo; y se sirve asimismo de un cierto simbolismo residual e irreductible. A través de diversos mecanismos y formas artísticas propias de la fragmentación contemporánea, da cuenta de un universo opaco e inestable donde es imposible prever el rumbo que tomarán los diálogos y «las esquinas en las que la acción girará hacia la banalidad helada, el humor o el enigma» (Ordóñez, 2001: 3). 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. Paradójicamente, la 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.

En el siglo XXI Lluïsa Cunillé ha seguido manteniendo algunas constantes que se hallaban en sus primeras piezas de los años noventa, y ha ampliado territorios, ha explorado las posibilidades de los personajes, ha experimentado con el espacio y el tiempo, ha hibridado géneros y ha ampliado el espectro de influencias teatrales y culturales en general. Esta parte de su producción abarca desde el intimismo y laconismo de propuestas como *Passatge Gutenberg* (2000) hasta el registro grotesco y la apuesta farsesca de *El bordell* (2008) o de la recentísima *El carrer Franklin* (2015). Entre estos extremos hallamos una amplia gama de realizaciones dramatúrgicas y escénicas que experimentan pródigamente con géneros y registros. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*, obra escrita en el año 2000 y que no ha sido estrenada, cuenta con un espacio fantasmagórico donde se dan cita muchos personajes y obsesiones temáticas y formales de la autora. La pieza breve *Una tarda* (2001) conecta temáticamente con *Passatge Gutenberg*: un personaje delega en otro la expresión de su intimidad, y el mensaje, destinado a un tercero, acaba alcanzando e involucrando al intermediario. En *El gat negre* (2001), una de las primeras obras estrenadas en el siglo XXI, la autora juega formalmente con el imaginario cabaretero, utilizando su sugestión estética como envoltorio atmosférico, para adentrarse después en el género del melodrama. *L'aniversari*, obra estrenada en 2002, aborda el tema de la memoria y el (des)encuentro a partir de personajes que habitan el tiempo de la espera más que el de la acción. *El vianant*, escrita en los años noventa aunque estrenada en 2004, constituye un monólogo influido por el teatro de Bernard-Marie

Koltès que explora el flujo de la conciencia, la confusión mental y la mezcla explosiva de odio y esperanza que alimenta la espera de un chapero a la busca de clientes.

Aquel aire infinito (2003) supone un punto de inflexión en la trayectoria dramaturgica de Lluïsa Cunillé, por cuanto, en palabras de Albertí, la autora «deja de estar tan interesada en lo que callan los personajes para estar más interesada en lo que dicen» (Anexo 1.6); en esta obra, la dramaturga echa mano de la tragedia griega para construir una heroína contemporánea experta en anagnórisis y hecha de retales de Electra, Fedra, Medea y Antígona, que contempla su antiguo *pathos* desde la distancia y depone la *hybris* para abrazar la muerte. *Il·lusionistes* (2004) podría calificarse de comedia onírica o sueño escénico —la magia y el ilusionismo determinan su estructura formal—, mientras que *Occisió* (2005) admitiría la etiqueta de teatro de la amenaza con atmósfera de *thriller* y cierto trasfondo de *western*. La minipieza *Estación* (2004) —la estación de tren es el umbral del viaje, pero los personajes no se aventuran a transponerlo ni a tomar las riendas de su vida— parece contener trazas, gérmenes o derivaciones de *Conozca usted el mundo* (2005), una comedia triste, crepuscular, que mezcla mundos tan dispares como el de la ópera y el del *western* a partir de los (des)encuentros de tres desconocidos que tratan de compensar sus frustraciones y los sinsabores de la vida con altas dosis de autoengaño e impostación identitaria, generando, a la postre, cómicos y patéticos malentendidos. En otro orden de cosas, Lluïsa Cunillé no tiene reparos en incluir elementos folletinescos ni del ámbito de lo sobrenatural en *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), ni en introducir en *Après moi, le déluge* (2007) un desajuste entre fábula y drama que permite la irrupción de un personaje invisible que se manifiesta, como en un trance de posesión, a través del cuerpo de otro personaje, y que, dando libre cauce a la pulsión rapsódica, denuncia eficazmente la colonización sangrante de todo un continente. *La cantant calba al McDonald's* (2006), en diàlogo intertextual con la obra de Eugène Ionesco que sirve de punto de partida, retrata la globalización cultural, así como la perplejidad y alienación que esta produce. En *La nit* (2009) una mujer, confinada en turno de noche en el despacho de un almacén de coches siniestrados, recibe en silencio las visitas y los monólogos febriles de tres personajes que materializan sus fantasmas y proyecciones. La inédita *Islàndia* (2009) constituye un viaje iniciático —un drama de estaciones— al epicentro bursátil de Wall Street, un descenso a los infiernos del neocapitalismo. *Dictadura*, dentro del espectáculo de autoría múltiple *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010), una única pero abigarrada escena coral con dejes berlanguianos,

sirve un esperpéntico y frívolo retrato de la España desarrollista de 1962, con tópicos rancios y lemas franquistas, versos de coplas y citas cinematográficas de la época. *El temps* (2011) remite a la poética sustractiva y la teatralidad menor de las primeras obras de Cunillé, por el modo como desnuda de todo artificio la cuestión del tiempo, tematizada desde el mismo título. *Confessions* (2011), pieza breve pero contundente, denuncia la utilización, por parte de los *mass media* y la telerrealidad, de la intimidad de gente anónima como material para ser exhibido, juzgado, escarnecido y, en suma, consumido y fagocitado por la maquinaria mediática de la sociedad del espectáculo, mientras que *La vergonya* (2011) se abate sobre la cuestión de la conciencia ciudadana y el compromiso político a través del retrato de una anciana avergonzada de haberse petrificado en la inacción y el conformismo, en el seno de una sociedad anestesiada y sumida en un profundo sueño. *Geografia*, la propuesta de Lluïsa Cunillé para el tríptico *Fronteres* (2014), aborda el tema de la corrupción, no solo en los ámbitos de la política y la economía sino también a nivel cultural, y plasma escénicamente diversas acepciones del término *frontera*. En *Dinamarca* (2014) se cuestiona la sociedad del bienestar y el concepto de felicidad o autorrealización, y *Boira* (2014), una reflexión sobre lo que supuso el paso del comunismo al capitalismo en el bloque de la Europa del Este, viene a confirmar la tendencia, en la producción más reciente de Lluïsa Cunillé, a una mayor contextualización histórico-geográfica y al compromiso testimonial con nuestra época en diálogo con su pasado reciente.

El cuestionamiento del sujeto emprendido por el pensamiento contemporáneo se traduce escénicamente en el tratamiento del personaje como residuo, como algo incompleto o apenas entrevisto. El teatro de Cunillé en el siglo XXI, en particular a partir de *Aquel aire infinito*, evoluciona en cuanto a la concepción y al tratamiento de los personajes, que, si bien siguen siendo mayormente seres escindidos, carentes de unidad y con dificultades para definir la propia identidad, tienden, por lo general, a un mayor uso de la palabra que las obras anteriores. Aquello que más caracteriza el modo de relacionarse de estos náufragos resistentes, como los llama Xavier Albertí (VV. AA, 2005: 63), es la voluntad de acercamiento al otro, y también el anhelo de recuperar —o construir— su identidad. En el teatro de Cunillé prevalece el encuentro entre individuos perfectamente reconocibles, y que constituyen, por eso mismo, auténticos espejos para el espectador; el modo como la autora construye las dinámicas relacionales entre ellos, con su virtuosa partitura hecha de alternancias y variaciones entre silencio, palabra y acción, permite la exploración emocional de estos seres

solitarios y desvalidos, mucho más allá y por debajo de su representación social, aparental o fenoménica, a la busca y captura de momentos de fugaz pero auténtica revelación o mostración de su magullada verdad.

La intensidad con que capta y trata lo íntimo y lo cotidiano permite a Cunillé llevar a sus personajes hasta ese umbral del tránsito y la transformación en que ya no tienen nada que perder, esto es, situarlos en una tesitura existencial proclive a la revelación, y todo ello «Sin falsa poesía, sin construcción del sentimiento, sin clarines de aviso» (Ordóñez, 2004: 21). Estos personajes, que sorprenden y emocionan por la perplejidad con que viven su involuntario desacuerdo con el mundo, habitan el tiempo del misterio y del carnaval, de la transición y la metamorfosis; las mutaciones son posibles porque se genera un doble movimiento de emergencia y de ocultación, de exposición y de secreto (Albertí, 1998: 7). Por más heridos y maltrechos que estén — *Passatge Gutenberg, El gat negre*—; por más que se tiendan señuelos de autoengaño e impostación para protegerse de su propio miedo, frustraciones o incapacidad — *Il·lusionistes, Conozca usted el mundo*—; por más que muten de acuerdo con la situación espacio-temporal, conservando apenas flecos de identidad en el tráfigo — *Húngaros*—; por más que rocen la farsa y el esperpento — *El bordell, El carrer Franklin*—, estos personajes cuentan siempre, como dice Albertí (VV. AA., 2005: 62), con la protección ética que les brinda la dramaturga.

En sus obras más recientes, Lluïsa Cunillé —tanto en las obras en que figura como única autora como en aquellas de autoría compartida— ha dirigido su mirada sobre cuestiones políticas y sociales de actualidad. *La cantant calba al Mc Donald's* rescata a personajes de Ionesco para sumergirlos en un contexto contemporáneo y hacer una crítica a la globalización. *Assajant Pitarra* critica la política de nuestro presente como un mercado de ofertas ideológicas desnaturalizadas, y *El bordell* aborda la etapa de la transición desde cuatro personajes anclados en la vivencia del golpe de estado del 23-F, como modo de explicar el estado actual de cosas; Eduard Molner (2008a: 49) relaciona estas dos obras del siguiente modo: «Si al salir de *Assajant Pitarra* nos preguntamos cómo habíamos llegado hasta aquí, *El bordell* podría ser una respuesta». *Dictadura* retrata en clave farsesca la España desarrollista de los años sesenta, y esa coyuntura histórica sirve para arrojar luz al presente. *Geografia* aborda el tema de la corrupción y el nepotismo, y *Serenata para un país sin serenos*, obra de dramaturgia compartida con Zarzoso y estrenada en enero de 2015, pone en primer término la especulación inmobiliaria y los fraudes fiscales del presidente de un gran club de

fútbol. Pensemos asimismo en la tematización de la economía bursátil en *Islàndia*, y en el cuestionamiento que hace *Dinamarca*, en diálogo intertextual y metateatral con *Hamlet* de William Shakespeare, de la sociedad del bienestar. *Boira* remite a un país innominado que pertenecía a la Unión Soviética, en el lado oriental del telón de acero, y se ha visto sumido, tras la caída del muro de Berlín, en el capitalismo más salvaje, con pérdida de identidad y anclaje malsano en los sueños de antaño. *La vergonya* tematiza el poco respeto que se tiene a una mujer por no haber luchado por sus ideales y no haber cambiado la sociedad cuando tuvo la oportunidad de hacerlo; esto es, la vergüenza que siente por haberse resignado. *El carrer Franklin*, que no tiene cabida en este trabajo por haberse estrenado en 2015, acaso sea el exponente más claro de esta progresión hacia un mayor compromiso y una mayor presencia en su teatro de los conflictos que caracterizan nuestra sociedad, por cuanto, poniendo en primer término la problemática de los desahucios y el paro endémico, denuncia en clave farsesca a qué punto de precariedad han conducido las políticas neoliberales de las últimas décadas, agravando las diferencias sociales y condenando a una parte de la ciudadanía a la miseria y el estancamiento. De acuerdo con lo expuesto por Xavier Puchades (2002: en línea), la obra de Lluïsa Cunillé constituye una suerte de «documental fotográfico sobre la intimidad del ciudadano occidental» —Xavier Albertí, por su parte, habla en términos de carta de navegación de nuestra contemporaneidad emocional (VV. AA., 2005: 63)—, y responde a lo que Fabrice Corrons (2009: 525) ha dado en llamar una dramaturgia de la traza o del vestigio. El conjunto de su producción ofrece un catálogo de personajes, situaciones y realidades de nuestros días, una serie interminable de instantáneas que se refieren tanto a modos, estrategias y carencias íntimas y relacionales como —cada vez más— a las decisiones políticas y las problemáticas sociales que condicionan la cotidianidad retratada.

La experimentación con formatos, registros, códigos estéticos y adscripciones genéricas, la ha realizado Lluïsa Cunillé como autora y también en sus colaboraciones con otros creadores, especialmente con Xavier Albertí y con Paco Zarzoso. De la mano de Albertí, incursiona en el teatro musical, reversionando zarzuelas y materiales del género chico e ínfimo, y compone mosaicos escénicos a partir de la vida y la obra de creadores como Jaime Gil de Biedma, Manuel Vázquez Montalbán, Terenci Moix o Pier Paolo Pasolini, entre otros; con Paco Zarzoso experimenta a partir de presupuestos formales que hallan el modo de vehicular una preocupación ética fundamental en su dramaturgia.

En cuanto a los espectáculos de autoría compartida con Xavier Albertí, los roles de dramaturga y director se mantienen, aunque se busca desdibujar o desmentir la especialización funcional y alcanzar de modo conjunto un objetivo superior que es el propio espectáculo. Sus montajes se caracterizan por la importancia del elemento musical, por técnicas como el *collage* y por el empleo de una sintaxis que rompe o suspende deliberadamente la ilusión escénica. *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002) constituye un concierto homenaje a dos cantantes líricas catalanas de gran importancia y a toda una generación de compositores catalanes. *Et diré sempre la veritat* (2002) pone en primer término el mundo del teatro, entendido no solo como oficio sino también como modo de pasearse por la vida, a través de las vivencias y anécdotas del actor Lluís Homar. *Más extraño que el paraíso* (2001) juega con el efecto de distanciamiento y traza un doble movimiento de acercamiento y desviación respecto de la poética y la filosofía de vida de Jaime Gil de Biedma. *Troilus i Cressida* (2002) multiplica el componente de parodia e ironía del original shakespeariano con aportaciones extemporáneas y números musicales que tienen la finalidad de acercar el texto del autor inglés a las técnicas del *cabaret*. *El pes de la palla* (2004) hace un recorrido por la infancia y adolescencia de Terenci Moix a través de un largo monólogo respunteado por pequeñas escenificaciones casi coreografiadas. *El pianista* (2005) busca recuperar piezas del pianismo catalán para dotar de dimensión musical la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán, en una puesta en escena que juega con el formato del recital y del concierto dramatizado. *PPP* (2005) configura un mosaico a partir de distintas facetas de Pasolini, a ritmo de *cabaret* literario y en un tono acorde con la ética y estética del intelectual italiano. *Assajant Pitarra* (2007) es una parodia política que utiliza en clave contemporánea algunos fragmentos de la obra de Frederic Soler, alias Serafí Pitarra. Al igual que Albertí y Cunillé, los creadores —Serafí Pitarra, Pier Paolo Pasolini, Jaime Gil de Biedma, Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán— e intérpretes homenajeados —Conxita Badia, Anna Ricci, Lluís Homar— tienen en común el haber consagrado su vida a proyectos creativos o intelectuales. Estos espectáculos, donde es rastreable la doble influencia del *cabaret* político-literario centroeuropeo y del café-concierto catalán o barcelonés surgido a caballo entre los siglos XIX y XX en el Paralelo (Molner, 2013b: 77), están traspasados de un sentido esencialmente musical, y a la estructura rítmica de base se le añaden textos, sugerencias visuales y movimiento: «todo transita por una línea fragilísima, quebradiza, como un delicadísimo hilo continuo que va envolviendo al

público en una telaraña poética» (Ley, 2001: en línea). El trabajo con la ironía y la parodia —frivolización y actualización de temas y personajes— permite establecer una conexión directa entre tradición y renovación formal, directamente vinculada a la construcción de una nueva ética desde el trabajo estético.

Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé también revisitan y actualizan piezas y materiales históricos de los géneros populares: operetas, zarzuelas, *cabaret*, *music hall*, etc.; así, con los espectáculos *El dúo de la Africana* (2007), *La corte del Faraón* (2008) y *La Pajarera* (2011), pretenden revitalizar y darle el lugar que se merece a los géneros chico e ínfimo, reivindicando el papel que tuvieron como portadores de vanguardia y valores transgresores. Utilizan, fuera de su contexto sociocultural y con una finalidad no folclórica, modalidades expresivas que beben del folclore nacional. La reivindicación del patrimonio popular, con el énfasis puesto en el rupturismo y el vanguardismo, y la revitalización de materiales con nuevas relecturas, parodias metateatrales y guiños a la actualidad buscan iluminar el presente e indagar sobre la identidad del sujeto contemporáneo.

En la mayoría de estos espectáculos debidos al talento y la compenetración de Albertí y Cunillé, el espacio dramático, con una presencia prácticamente ininterrumpida de los intérpretes, deviene lugar de intersección de realidades separadas, liberadas de toda lógica; en este sentido, director y dramaturga se revelan deudores del teatro de vanguardia europeo y asumen, a través de su estética cabaretera, algunos presupuestos y elementos de lo que se ha dado en llamar teatro posdramático: monología y coralidad en detrimento de la estructura dialogal (Lehmann, 2013: 229), utilización de la música como hilo conductor, desaparición de la frontera entre actor y personaje, y recursos de distanciamiento como las alocuciones al público y consiguiente ruptura de la cuarta pared. Como apunta Corrons (2009: 430-431), el recurso a las técnicas del teatro de variedades desafía, a través del humor, la ilusión escénica, refuerza el carácter artificial de la representación y favorece la comunicación directa entre el escenario y el patio de butacas. Obras como *La corte del Faraón* restituyen en lo esencial, a través de personajes que asumen funciones de apuntador o comentarista, el argumento —e incluso otros aspectos, como la intención paródica, la voluntad transgresora y el impacto rupturista de la pieza en su época— del espectáculo original, si bien demandan de preferencia un público iniciado que sea capaz de apreciar los juegos y actualizaciones sobre el original. El tono lúdico, puesto al servicio de un discurso intelectualmente activo, y la voluntad de interrogarse y percutir

sobre el estado de la sociedad y la cultura cohesionan esta suma de estímulos, anécdotas, citas y momentos musicales, que apuntan siempre a una dimensión superior, a un sentido global que debe ser extraído o adjudicado por el espectador y que unifica el espectáculo.

En la misma línea de recuperación y relectura de un patrimonio teatral y cultural, Lluïsa Cunillé ha participado en los dos espectáculos inaugurales de las dos últimas temporadas —2013/2014 y 2014/2015— del Teatre Nacional de Catalunya, cuyo actual director artístico, Xavier Albertí, considera una necesidad de primer orden indagar cuál es la sensibilidad popular sobre la que se han formado los gustos teatrales de la ciudadanía y hallar herramientas para analizar determinadas formas pretéritas que han dado lugar a otras o que perviven transmutadas en nuevos formatos. En *Taxi... al TNC* —dramaturgia de Lluïsa Cunillé, Xavier Pujolràs y Josep Maria Miró— los géneros privilegiados fueron el cuplé, el *music hall* y la revista, aderezados, como era costumbre en el Paralelo de antes de la Guerra Civil, con números de magia y contorsionismo. *Per començar, sarsuela!* —dramaturgia de Lluïsa Cunillé, Josep Maria Miró y Albert Arribas— consistió más bien en un concierto teatralizado que tenía como finalidad dar a conocer al gran público zarzuelas muy poco presentes en el imaginario colectivo y mostrar todo su potencial lírico y cómico.

Las colaboraciones entre Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso datan de antiguo. En el presente trabajo hemos analizado aquellas obras de Lluïsa Cunillé que fueron estrenadas por la compañía Hongaresa de Teatre en el siglo XXI, y nos hemos ocupado también de las dramaturgias compartidas entre Cunillé y Zarzoso. Ambos autores empiezan a escribir en los años noventa del siglo XX, en el contexto de las llamadas *nuevas dramaturgias* (Ragué-Arias, 2000: 40), proclives a la mezcla de géneros y a la pluralidad de códigos, así como a la fragmentación y a la ironía o el humor distanciado; tienden a la fragmentación y recurren a silencios y elipsis que surten el efecto de potenciar la palabra; tan pronto emplean efectivos diálogos como otorgan al discurso, en virtud de una clara vocación introspectiva, altos vuelos monologales.

Las piezas del tándem creativo Cunillé-Zarzoso proceden de la suma de sus dos personalidades y cosmovisiones; esta escritura, de raigambre lírica, artesanal y minuciosa, y con un horizonte ético irrenunciable, se abre a la experimentación y la osadía formal. El humor, presente en todos sus espectáculos, aligera y dulcifica su teatro, propenso al lirismo y a lo trascendente; el efecto cómico lo mismo se consigue

a través de mecanismos acumulativos que a través de la concentración aforística, y casi siempre tiene relumbres poéticos. Ambos autores se sirven de paradojas, incertidumbre e imprevisibilidad, y también de una distanciada ironía y un empleo moderado del absurdo, a veces cercano a Ionesco y en otras ocasiones con toques más mihurianos. Tan pronto escriben una comedia sobre la tristeza con personajes mutantes y pérdida de identidad —*Viajeras* (2001) y *Húngaros* (2002)— como exploran las diversas identidades de un local que ha atravesado épocas históricas muy distintas, superpuestas y amalgamadas en un concentrado espacio-temporal con visos de *western* contemporáneo —*Salón Primavera* (2007)—, asumen un decidido tono de denuncia, con ataques directos a nombres y apellidos de la política valenciana —*El alma se serena* (2009), comedia ácida, arraigada en el sentir popular y abiertamente beligerante con el poder establecido—, construyen un artefacto hipertextual en torno a la dialéctica entre la verdad y la mentira como eje temático del teatro de Ibsen —*Patos salvajes* (2011)—, o urden —en la reciente *Serenata para un país sin serenos*, cuyo análisis no incluimos por tratarse de una obra estrenada en enero de 2015— un diálogo músico-verbal con dejes bernhardianos que vehicula una crítica al poder fáctico del fútbol, si bien no llega a ser sangrante por el virtuosismo musical y el formato estilizado, elegante y contenido de la pieza.

Asistimos, en estas piezas de autoría conjunta entre Cunillé y Zarzoso, a un mundo parecido al nuestro pero no del todo idéntico, un mundo contiguo que a veces intersecta con la realidad y otras parece a años luz de lo real. Todo en este universo nos resulta familiar, pero hay algo en su funcionamiento que desconcierta, como si no estuviera regido por un determinismo estricto. Como dice Marcos Ordóñez (2001:3) a propósito del universo teatral de Cunillé —pero sería aplicable a las obras de autoría compartida con Zarzoso—, «La mecánica de su extraño planeta [...] es muy similar a la de los sueños: reconoces los paisajes, la extraña tonalidad de la luz, las cadencias de las frases, pero la combinatoria es siempre sorprendente». Desde una marginalidad asumida que se mueve en lo liminal y lo transitorio, construyen mundos en los umbrales de la irrealidad y del sueño, trasponiendo las fronteras entre realidad y ficción. Infaltables en su teatro son la voluntad indagadora de las posibilidades de lo humano y la referencia a la contemporaneidad.

Lluïsa Cunillé no olvida jamás que toda obra se inserta en una tradición, y en ocasiones parte de modo explícito de obras clásicas —así, en *La cantant calba al McDonald's*, *Troilus i Cressida* y *Patos salvajes*, entre otras— o recurre a la citación —

Assajant Pitarra, El bordell, PPP, El dúo de la Africana, La corte del Faraón, etc. Esta utilización consciente y desacomplejada de textos ajenos, ya sea a través de la selección y combinatoria de fragmentos o por medio de la parodia y la actualización de textos, muestra una voluntad de dialogar con la tradición y de arrojar luz sobre la problemática fundamental del hombre contemporáneo sirviéndose de personajes y situaciones ya creados, de referentes reconocibles y de signos susceptibles de ser comunicados y reinterpretados en el presente en virtud de su capacidad polisémica. Como bien apunta Molner (2013: 25), Lluïsa Cunillé siempre escribe desde la conciencia de lo que ha sido escrito antes, desde una lectura de la tradición dramática occidental en la que se sabe un eslabón de una larga cadena.

Las obras de Lluïsa Cunillé no solo dialogan con las de otros autores sino que también lo hacen entre ellas. La coherencia del universo teatral de la autora y la solidez de su poética hacen que sus piezas parezcan interconectadas, por más heterogénea y multiforme que sea su producción. Las diferentes obras se hacen guiños entre ellas, a través de imágenes, situaciones, personajes y objetos recurrentes. Sin ir más lejos, en *El carrer Franklin* (2015), último estreno hasta la fecha, aparecen un pianista, un taxista y una cantante, personajes habituales de las piezas de Cunillé, e incluso hallamos el reflejo de una escena de *Luces de bohemia* —la comprobación de la muerte de Max Estrella— que ya aparecía homenajeada en la esperpéntica *El bordell. L'estany on els ànecs erens més bells que els cignes*, una obra escrita en el año 2000 y jamás estrenada, parecía un compendio de personajes, situaciones y características —la pulsión lúdica, la tendencia evasiva, la imaginación, lo sobrenatural, etc.— de toda la producción de la autora hasta entonces y, potencialmente, de la que todavía le quedaba por hacer. La realidad se ofrece en su escritura de modo poliédrico, a través de imágenes de gran fuerza poética; que estas imágenes puedan darse en más de una obra —y, de hecho, hay determinados objetos y *leitmotifs* que atraviesan toda su producción— no implica redundancia o repetición, porque cada elemento puede revestir nuevos valores o significaciones, dado que, tal como señala Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé se fuerza a abrir el imaginario para especular desde sitios distintos, esto es, no repite nunca sus estrategias, 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» (Anexo 1.12). Así pues, la diseminación de motivos —juegos, disfraces, relojes, llaves que pasan de mano en mano, máquinas de escribir, radios encendidas, trenes que no se detienen,

pianos desafinados, paraguas abiertos o cerrados, teléfonos, grabadoras, etc.—, que son cruciales y definitorios de su manera de entender el mundo van construyendo un mapa de recepción de su teatro, sin derivar en algo reiterativo o superfluo, sino erigiéndose en señas identitarias de una poética, de una determinada forma de mirar, comprender y, cómo no, mostrar la realidad.

Otra de las constantes de la producción de Cunillé, relacionada en parte con la intertextualidad, es la referencia metateatral. Más allá de la remisión a los grandes autores y textos teatrales —la tragedia griega en *Aquel aire infinito*, Shakespeare en *Troilus i Cressida* y *Dinamarca*, Ionesco en *La cantant calba al Mc Donald's*, Ibsen en *Patos salvajes*, etc.—, que le permiten hacer un «viaje de la cotidianidad a la metateatralidad, en idas y venidas reiteradas» (Molner, 2013: 25), el teatro como preocupación y como arte, pero también como modo de relación, está presente a lo largo y ancho de su producción. Señala Corrons (2009: 456) que en algunas piezas se desarrolla una temática de la simulación, a través de la mentira o del disfraz, que está relacionada con el modo que tienen los personajes de representarse a sí mismos y de hacer un pequeño teatro de su vida; pensemos, por ejemplo, en la escena de *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* en que las dos viajeras se maquillan al tiempo que simulan una entrevista de empleo para conseguir un puesto en el hotel de enfrente. A menudo los personajes, en virtud de la pulsión lúdica a la que hemos aludido en varias ocasiones, se divierten haciendo teatrillos, jugando a ser otros o desplazándose a tiempos pretéritos y recuperando una versión más joven e ilusionada de sí mismos. Esta pulsión lúdica, a fin de cuentas, no deja de ser un reflejo de la propia naturaleza del acto teatral, y puede desarrollarse a partir del comportamiento de los personajes —que juegan a las adivinanzas, se hacen apuestas imposibles o juegan a ser otros— pero puede plasmarse asimismo en la arquitectura teatral, con el trabajo, por ejemplo, con la cuarta pared y el estatuto del espectador. Así, cuando en *Il·lusionistes*, tras el espectáculo de magia en que los personajes se dirigen al público para representar sus números, accedemos a momentos de intimidad de los tres hermanos ilusionistas, lo que estamos haciendo, como espectadores, es asistir a algo que nos está vedado, los sueños y pequeñas frustraciones de los artistas, y ello en virtud de este sutil juego con la ilusión escénica y su ruptura que realiza extraordinariamente bien la dramaturga al hacer aparecer y desaparecer la cuarta pared como por arte de magia y otorgarle al espectador varios estatutos distintos en un

mismo espectáculo. Al fin y al cabo, la cuarta pared es una convención asumida en el marco de ese juego para niños grandes que es el teatro.

Por otra parte, en algunas obras se reflexiona abiertamente sobre el teatro; así, la última escena de *Patos salvajes* es un canto de amor al teatro, esa mentira que aspira a ser verdad y en la que actores y directores se dejan la vida; en ella, el personaje del Director se remonta a los orígenes del teatro, cuando este era entendido como una comunión colectiva y un acto político —«Necesito ver esta escena desde la primera fila. Por eso descendo por el anfiteatro que podría ser griego apartando ramas de cipreses y pisando célebres esqueletos de vivos disolutos. Después de caminar un día y una noche llego por fin exhausto a la primera fila» (Cunillé y Zarzoso, 2011, inédita)—, para volver después al desangelado momento actual, en que los actores tienen que irse a llorar al baño porque en lugar de grandes clásicos les ofrecen interpretar eslóganes publicitarios y obras comerciales; en esta obra —en concreto, en esta última escena de la obra—, el pato salvaje puede representar el ideal artístico, tensado en la búsqueda incesante de la verdad escénica y, por extensión, vital. También en *Serenata para un país sin serenos* —obra de la que no nos hemos ocupado en la presente tesis por haberse estrenado en 2015 y rebasar, por tanto, el marco cronológico preestablecido— el teatro es tematizado como la gran aspiración de un joven que está a punto de iniciar una nueva etapa como director del Nuevo Teatro de Eslovenia, y que ve en este arte la única vía de salvación: «Mi intención es que quienes / no tengan otro remedio / aborrezcan definitivamente / el teatro / y que quienes lo amen / lo hagan sin medida / y por encima de todo / No habrá término medio / para nadie / ni siquiera para mí mismo» (Cunillé y Zarzoso, 2015, inédita). Que el teatro sea necesario o no —dice el personaje del Hijo— dependerá de los artistas y de cada uno de los espectadores que asistan a cada función, y, mientras pronuncia estas palabras, el actor mira detenidamente, uno a uno, a los espectadores que hay en la sala; es el gran momento metatetral de la función: «Aceptemos sin miedo / y con un gran anhelo / que este mismo teatro / nos devuelva lo mejor / y lo peor de nosotros mismos / que refleje lo que es / esta ciudad este país / e incluso este mundo / sin mentiras y sobre todo / sin medias verdades» (Cunillé y Zarzoso, 2015, inédita).

Nos complace cerrar nuestro trabajo con esta reflexión acerca del profundo amor que siente Lluïsa Cunillé por el teatro y que la motiva a explorar todas las posibilidades, registros y recovecos de este arte; algunos de sus personajes, como el

Director de *Patos salvajes* o el Hijo de *Serenata para un país sin serenos*, prorrumpen en cantos de exaltación al arte dramático, en parlamentos constituidos a partes iguales por amor y dolor, sufrimiento y devoción. El teatro que reivindican estos personajes, el que practica Lluïsa Cunillé, es un teatro concebido como lugar de la transformación y de la revelación, del ilusionismo y también de la verdad. Un teatro capaz de conectar con el comportamiento humano que nos hace universales pero también locales. Un teatro que nos muestra las facetas más imprevistas, sorprendentes e insondables de la existencia y la condición humana. Un teatro que, en palabras de Albertí (2000: 41), «permite identificaciones inidentificables y distancias subyugadas. Un teatro, en definitiva, donde las armas de la sensibilidad del receptor deben estar bien afiladas».

Ya decía José Sanchis Sinisterra (2002: 140) que Lluïsa Cunillé escribe «movidada por una profunda, acuciante necesidad interior. Escribe porque no puede evitarlo, porque no puede dejar de hacerlo: escritura y vida se reclaman, se exigen mutuamente». Con nuestro trabajo hemos querido contribuir al análisis y la difusión de la obra de esta autora. Una obra que sigue creciendo, hasta engrosar un corpus de dimensiones insospechadas, pues cabe suponer que hay una gran cantidad de piezas inéditas y no estrenadas, un tesoro por descubrir y que seguro no defraudará. Se hace, por tanto, necesario seguir estudiando la producción de Lluïsa Cunillé para valorar a largo plazo su aportación al mundo del teatro y de la cultura. Hemos destacado aquí algunos aspectos de su dramaturgia, en especial aquellos que se han visto reforzados o mayormente explotados en el siglo XXI: la multiplicación de las estrategias espacio-temporales; la ampliación del campo del personaje y su exploración a través de la palabra; la abertura a nuevos géneros; la creciente importancia de la música; la voluntad de dialogar con la tradición cultural —sobre todo escénica y musical, con revisión de los géneros populares— y de reivindicar personalidades de la cultura injustamente tratadas por la posteridad; la progresiva explicitación de su compromiso político; su contribución a la mostración y explicación de las lógicas que orquestan las transformaciones del presente social e histórico. A través de los elementos con los que ha ido construyendo su poética y que aportan coherencia y cohesión a su universo dramático, Lluïsa Cunillé llega a una formulación certera de la contemporaneidad. En este viaje hacia el compromiso y la polifonía, emprendido hace más de veinticinco años, hay que destacar, por encima de todo, la fidelidad a su cosmovisión y a su poética, la determinación de no traicionar su mirada ética, y la voluntad o la necesidad de permanecer vinculada por los lazos del arte a sus cómplices habituales y

compañeros de travesía. Y, paralelamente a todo esto, cabe subrayar la voluntad irrenunciable de la autora de explorar todas las posibilidades y recursos formales del teatro, así como su promesa tácita de seguir proporcionando herramientas de autoconocimiento al espectador, al ciudadano de nuestros días; de seguir pensando —e invitando a pensar— de manera compleja los fenómenos de nuestro mundo, así como de retratar la intimidad de nuestras sociedades; de seguir mostrando con rigor y honestidad —oblicua pero nítidamente— la verdad interna de los hombres a través de sus modos relacionales, y, en definitiva, de seguir practicando un teatro que es, ante todo, una forma de resistencia artística y un posicionamiento ético.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. OBRAS DE LLUÏSA CUNILLÉ

8.1.1. Obras publicadas¹¹⁹

ALBERTÍ, Xavier y CUNILLÉ, Lluïsa (2007). *El dúo de la Africana*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre públic de Barcelona

____ (2010). *Dictadura 1*. En *Dictadura-Transició-Democràcia*, VV. AA. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona.

CUNILLÉ, Lluïsa (1996a). *Rodeo; Libración*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

____ (2000a). «El aniversario». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 284, 45-61. La versión catalana, *L'aniversari*, está publicada por Arola Editors (Tarragona, 2000).

____ (2000b). *Passatge Gutenberg*. Lleida: Pagès Editors.

____ (2001a). *El gat negre*. Lleida: Pagès Editors.

____ (2001b). «Una tarda». *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* 15, 29-33.

____ (2004). «Estación». *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 19, 25-27.

____ (2006). *La cantant calba al Mc Donald's*. En *La cantant calba & La cantant calba al Mc Donald's*, Eugène Ionesco y Lluïsa Cunillé [49-78]. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona. Puede leerse la traducción castellana en línea: <http://www.dramavirtual.com/2013/10/la-cantante-calva-en-el-mcdonalds-de.html?q=cunill%C3%A9>.

____ (2007). *Barcelona, mapa de sombras*. Madrid: Fundación Autor. Esta obra está publicada asimismo en la revista *Primer acto: cuadernos de investigación teatral* (314, 31-59) y, en su versión catalana, *Barcelona, mapa d'ombres*, en RE&MA (Barcelona, 2004, 7-66), y en *Deu peces* (Barcelona: Edicions 62, 2008, 383-448).

____ (2008a). *Deu peces* [*Cel, Atlàntida, La cita, L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes, Occisió, Et diré sempre la veritat, Il·lusionistes, Barcelona, mapa d'ombres y Après moi, le déluge*]. Barcelona: Edicions 62. *Ilusionistas* puede leerse en versión española en la revista *La Ratonera* 26 (2009), 69-95.

¹¹⁹ Solo tenemos en cuenta aquí las obras de Lluïsa Cunillé que citamos en nuestro trabajo. Puede consultarse la lista completa de obras publicadas de esta autora en el apartado 4.5.1 de la presente tesis.

- _____ (2008b). *El bordell / El burdel* [edición bilingüe en catalán y castellano]. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona.
- _____ (2009). *Aquel aire infinito*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- _____ (2010). *Conozca usted el mundo*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- _____ (2011a). *Après moi, le déluge*. En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.), 185-247. Madrid: Castalia Ediciones. Esta pieza está incluida, en su versión catalana, en la antología *Deu peces* (Barcelona: Edicions 62, 2008), y existe asimismo una edición bilingüe en catalán y castellano publicada por Fundació Teatre Lliure (Barcelona, 2007).
- _____ (2011b). «El tiempo». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 339, 19-44. La versión catalana, *El temps*, está publicada por Arola Editors (Tarragona, 2011).
- _____ (2013). «Estació». *Pausa* 35, 106-108 (también en línea: http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-35/cunille-lluïsa_estacio-text).
- _____ (2014). *Geografia*. En *Fronteres*, Rafael Spregelburd, Falk Richter y Lluïsa Cunillé, 71-92. Tarragona: Arola editors.
- CUNILLÉ, Lluïsa y ALBERTÍ, Xavier (2007). *Assajant Pitarra: gatada en quinze quadres i amb il·lustracions musicals en el català que ara es parla*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona.
- CUNILLÉ, Lluïsa y ZARZOSO, Paco (2012). *El alma se serena*. Valencia: Media Vaca.

8.1.2. Obras inéditas¹²⁰

- CUNILLÉ, Lluïsa (2001). *Más extraño que el paraíso*. Obra inédita, aunque disponible como manuscrito en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona¹²¹.

¹²⁰ Incluimos aquí las obras inéditas de Lluïsa Cunillé que fueron estrenadas en el siglo XXI —véase la lista completa de estrenos en el subapartado 4.5.3—, y otras que no han sido llevadas a las tablas pero que analizamos en nuestra tesis —véase el apartado 6.8—. Todas ellas nos han sido facilitadas por la propia autora, a excepción de *Islàndia*, proporcionada por el director Xavier Albertí, y *Troilus i Cressida*, proporcionada por el actor Oriol Genís. Hemos indicado ya que de *El vianant*, de *Más extraño que el paraíso* y de *Viajeras* existen manuscritos disponibles para consulta en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona, y que *Húngaros* puede consultarse como documento de Word en la página web de la compañía Hongaresa de Teatre: <http://www.hongaresa.es/regalos.php>.

¹²¹ Tanto *Más extraño que el paraíso* como *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*, *Troilus i Cressida*, *El pianista*, *PPP* y *La corte del Faraón* fueron espectáculos que en su momento firmaron conjuntamente Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé, pero hemos optado por poner solo el nombre de la autora, porque ella fue quien se ocupó de la dramaturgia y de la selección de textos, mientras que Albertí se ocupó fundamentalmente de la dirección escénica, si bien —tal como Lluïsa Cunillé nos explicó— cada uno de estos textos, efectivamente escritos por nuestra autora, estuvo marcado por ideas

- ____ (2002a). *Homenatge a Conxita Badia*.
- ____ (2002b). *Troilus i Cressida*.
- ____ (2004). *El vianant*. Obra inédita, aunque disponible como manuscrito en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona.
- ____ (2005a). *El pianista*.
- ____ (2005b). *PPP*.
- ____ (2008). *La corte del Faraón*.
- ____ (2009). *Islàndia*.
- ____ (2011a). *Confessions*.
- ____ (2011b). *La Pajarera*.
- ____ (2011c). *La vergonya*.
- ____ (2014a). *Boira*.
- ____ (2014b). *Dinamarca*.
- CUNILLÉ, Lluïsa, MIRÓ, Josep Maria y PUJOLRÀS, Xavier (2013). *Taxi... al TNC!*
- CUNILLÉ, Lluïsa y ZARZOSO, Paco (2001). *Viajeras*. Obra inédita, aunque disponible como manuscrito en la biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona.
- ____ (2002). *Húngaros*. Obra inédita, aunque disponible como documento de Word en la página web de la Hongaresa de Teatre: <http://www.hongaresa.es/regalos.php>.
- ____ (2007). *Salón Primavera*.
- ____ (2011). *Patos salvajes*.
- ____ (2015). *Serenata para un país sin serenos*.

8.1.3. Entrevista

- CUNILLÉ, Lluïsa (1996b). «Entrevista a Lluïsa Cunillé». En *Panorámica del teatro español actual*, Candyce Leonard y John P. Gabriele, 25-27. Madrid: Fundamentos.

que había expresado Albertí en el momento inicial de concebir y plantear el montaje —y, por supuesto, también la dirección posterior tuvo que ver con decisiones que Cunillé había tomado desde la dramaturgia—.

8.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLAN, Joan (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.
- ABIRACHED, Roberto (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- ALAVEDRA, Joan (1975). *Conxita Badia: una vida d'artista*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- ALBERTÍ, Xavier (2000). «Cunillélandia». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 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.
- ____ (2008c). «Pròleg» a *Deu peces*, Lluïsa Cunillé, 9-12. Barcelona: Edicions 62.
- ____ (2013). «Rellegir Pitarra». En *Singlots poètics I*, Serafí Pitarra, 7-12. Tarragona: Arola Editors.
- ALBERTÍ, Xavier y MOLNER, Eduard (dirs.) (2012). *El Paral·lel, 1894-1939*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – Diputació de Barcelona.
- ALIER, Roger (1984). *La Zarzuela*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- ____ (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Editorial Castalia.
- ____ (2011). «Mi “teatro breve”». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 27-33. Madrid: Visor Libros.
- ALVEAR, Gerardo de (2012). *El Madrid de mis recuerdos*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- ANDERS, Günther (1990). *Kafka. Pour et contre*. Strasbourg: Circé.
- ARRIBAS, Albert (2010). «Els taxis de la Lluïsa Cunillé», *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 45, 24-25 (tambien en línea: <http://www.revistabenzina.cat/LluisaCunille45.htm>).
- ____ (2013). «Sobre aquesta edició». En *Singlots poètics I*, Serafí Pitarra, 533-539. Tarragona: Arola Editors.

- AUGÉ, Marc (1995). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- ____ (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ____ (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2013). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- 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.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAÑULS OLLER, José Vicente y MORENILLA TALENS, Carmen (2009). «La nueva dramaturgia clásica: *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé». En *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Aurora López y Andrés Pociña (eds.), 85-101. Granada: Universidad de Granada.
- BARBERO REVIEJO, Trinidad (2004). «El teatro catalán a través de la cartelera de *La Vanguardia* (1990-2003)». 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 Libros.
- ____ (2007). «La derelicción en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Roswita / Emmanuelle Garnier (eds.), 125-134. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur.
- BARRAL, Carlos (1961). «Apostillas a *Compañeros de viaje*, de Jaime Gil de Biedma». *Papeles de Son Armadans*, XX, 63, 76-77.
- BARRANCO, Justo (2010). «La Valencia del pelotazo». *La Vanguardia*, 10 de diciembre, 48.
- ____ (2014). «El Crist de Borja puja a escena per explorar la idea de frontera al TNC». *La Vanguardia*, 14 de mayo, 40.
- BARRENA, Begoña (2004a). «¡Cómo pesa la paja!». *El País*, 24 de noviembre, 45.
- ____ (2004b). «De ilusión también se vive». *El País*, 26 de noviembre, 42.

- ____ (2005a). «Vidas estancadas». *El País*, 8 de marzo, 45.
- ____ (2005b). «Cabaret Pasolini». *El País*, 17 de diciembre, 47.
- ____ (2007a). «Las “cunillades” de Albertí». *El País*, 15 de octubre, 52
- ____ (2007b). «Espacio de nostalgia». *El País*, 27 de diciembre, 9.
- ____ (2008). «Zarzuela mixta». *El País*, 1 de diciembre, 11.
- ____ (2010). «Aquellos maravillosos años». *El País*, 10 de abril, 52.
- BARRERA MARAVER, Antonio (1983). *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El Avapiés.
- BARTHES, Roland (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BATLLE, Carles (1999). «Prólogo». En *El lector por horas*, José Sanchis Sinisterra, 169-182. Barcelona: Proa.
- ____ (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*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), 203-235. Barcelona: Institut del Teatre.
- BAUMAN, Zygmunt (2006a). *Noves fronteres i valors universals / New frontiers and universal values*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- ____ (2006b). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de (1989). *Les noces de Fígaro*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona.
- BENACH, Joan-Anton (2001a). «Liviano y melancólico viaje». *La Vanguardia*, 8 de junio, 57.
- ____ (2001b). «Magníficos exiliados». *La Vanguardia*, 19 de julio, 52.
- ____ (2004a). «En el triste y abatido Eixample». *La Vanguardia*, 7 de marzo, 54.
- ____ (2004b). «Húngaros agridulces». *La Vanguardia*, 25 de septiembre, 42.
- ____ (2004c). «Terenci en familia». *La Vanguardia*, 24 de noviembre, 44.
- ____ (2005a) «Más letra, por favor». *La Vanguardia*, 25 de julio, 38.
- ____ (2005b). «Homenaje al subversivo PPP». *La Vanguardia*, 19 de diciembre, 44.
- ____ (2007a). «Pirandelliano ejercicio de billar». *La Vanguardia*, 14 de abril, 50.

- ____ (2007b). «Invitación al bostezo». *La Vanguardia*, 13 de diciembre, 47.
- ____ (2007c). «África, un viejo dolor». *La Vanguardia*, 15 de diciembre, 52.
- ____ (2008). «Reis d'escena». *El Punt*, 21 de noviembre, 48.
- ____ (2010). «Sugestivo retablo». *La Vanguardia*, 10 de abril, 46.
- ____ (2011). «Salve, María Hinojosa». *La Vanguardia*, 29 de mayo, 52.
- BERCEBAL, Fernando (coord.) (1999). *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy. Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*. Ciudad Real: Ñaque.
- BORDES, Jordi (2008). «Reis d'escena». *El Punt*, 21 de noviembre, 48.
- ____ (2010). «Comèdia teatral a la política valenciana». *Avui*, 9 de diciembre, 38.
- ____ (2013). «Una conserva ben fresca i hongaresa». *El Punt Avui*, 25 de octubre, 18.
- BOSCÁN, Juan (1957). *Obras poéticas de Juan Boscán*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- BRUNA, Teresa (2007). «I si les parets parlessin?». *Avui*, 5 de diciembre, 46.
- BÜCHNER, Georg (1985). *Leonce i Lena*. En *Teatre*, Georg Büchner e Imre Madach, 105-147. Barcelona: Edicions 62.
- BUONARROTI, Michelangelo (1964). «Antología poética». En *Arte y poesía de Miguel Ángel: catálogo de la Exposición de Miguel Ángel*, Arnaldo Bascone (ed.), 73-93. Madrid: Instituto Italiano de Cultura.
- CABAÑAS GUEVARA, Luis (1945). *Biografía del Paralelo 1894-1934*. México DF: Ediciones Memphis.
- CAMPBELL, Federico (1971). *Infame turba*. Barcelona: Editorial Lumen.
- CAMUS, Albert (2004). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARBAYO ABÉNGOZAR, Mercedes (2013). «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla». *ALEC*, 38. 3, 9-33.
- 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.
- CERVERA, Marta (2010). «La Beckett acull un breu cicle de l'escena actual de València». *El Periódico*, 3 de diciembre, 13.
- CLUA, Guillem (2001). «Cabaret antes de Hitler». *El Periódico de Catalunya*, 2 de febrero, 107.
- COCA, Jordi (2007). «El dúo de la Africana». *Avui*, 22 de abril, 58.
- COLELL, Jaume (2013). *El músic de l'americana vermella*. Barcelona: La Magrana.

- COMAS I TRIADÓ, Josep (2013). «Pròleg a la primera edició». En *Singlots poètics II*, Serafí Pitarra, 533-549. Tarragona: Arola Editors.
- CORRONS, Fabrice (2009). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique singulière?: l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'Escola de Sanchis»*. Tesis dirigida por Monique Martínez (Universidad Toulouse-Le Mirail). Inédita, aunque consultable, tanto en formato papel como en microficha, en la biblioteca de la Université Toulouse-Jean Jaurès.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1992). *Obras completas*. México, D. F.: Editorial Porrúa.
- CUADRADO, Nuria (1998). «El mundo “Privado” de Lluïsa Cunillé». *El Mundo Catalunya*, 5 de marzo, 5.
- ____ (2007). «Xavier Albertí revisita la zarzuela de la mano de Jardiel y Mihura». *El Mundo*, 5 de abril, 44.
- CHARLES, Sébastien (2014). «El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipovetsky». En *Los tiempos hipermodernos*, Gilles Lipovetsky y Charles Sébastien, 11-49. Barcelona: Anagrama.
- CHICANO, Dani (2008). «Una cort meravellosament descordada». *El Punt*, 25 de noviembre, 39.
- DALMAU, Miguel (2004). *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelona: Circe.
- DARÍO, Rubén (1917). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Mundo Latino.
- DE MARINIS, Marco (1998). *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*. Barcelona: Institut del Teatre.
- DEBORD, Guy (1992). *La Société du Spectacle*. París: Éditions Gallimard. Barcelona: Editorial Cisne.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- DORIA, Sergi (2004). «El peso de las palabras». *ABC Catalunya*, 24 de noviembre, 33.
- ____ (2005). «Totó, Saló... Ostia». *ABC Catalunya*, 19 de diciembre (en línea: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-12-2005/abc/Catalunya/toto-saloostia_1013110178368.html).
- ECO, Umberto (1984). *Lector in fabula*. Paris: Grasset.
- ECHEGARAY, Miguel (1947). *La viejecita. Gigantes y cabezudos. El dúo de la Africana*. Barcelona: Editorial Cisne.
- ESCABIAS, Juana (2010). «Introducción: El universo dramático de Lluïsa Cunillé». En *Conozca usted el mundo, Lluïsa Cunillé*, 11-18. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

- ____ (2012). «Espacio vital y espacio argumental en Lluïsa Cunillé». En *Mujeres a la conquista de espacios*, Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (coord.), 73-86. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FÀBREGAS, Xavier (1994). «Als fills de Wifred el Pelut». En *Gatades*, Frederic Soler [«Serafi Pitarra»], 9-24. Barcelona: La Magrana.
- FELDMAN, Sharon G. (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: Cuadernos de investigación teatral* 314, 14-20.
- ____ (2011). *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- FERNÁNDEZ, Imma (2011). «Ibsen inspira un muntatge sobre les mentides vitals». *El Periódico*, 10 de febrero, 58.
- ____ (2014). «Cruïlla de fronteres». *El Periódico*, 14 de mayo, 74.
- FERRATÉ, Juan (2009). *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Acantilado.
- FOBBIO, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*. Córdoba (Argentina) : Comunicarte.
- FOGUET, Francesc y SANTAMARIA, Núria (2009). *La literatura dramàtica*. Barcelona: UOC.
- FONDEVILA, Santiago (2001). «Albertí interpreta y dirige *El gat negre*, la nueva obra de Cunillé». *La Vanguardia*, 1 de febrero, 45.
- ____ (2004). «Xavier Albertí lleva al Romea la vida de Terenci Moix en *El pes de la palla*». *La Vanguardia*, 17 de noviembre, 38.
- ____ (2005). «Lluïsa Cunillé estrena *Occisió*, un thriller minimalista». *La Vanguardia*, 26 de febrero, 54.
- ____ (2007a). «¿Para qué sirven los políticos?». *La Vanguardia*, 10 de octubre, 49.
- ____ (2007b) «Cunillé estrena *Saló Primavera y Après moi, le déluge*». *La Vanguardia*, 5 de diciembre, 41.
- ____ (2008a). «Albertí dirige *El bordell*, tragicomedia sobre el 23-F». *La Vanguardia*, 4 de noviembre, 35.
- ____ (2008b). «Ay va, ay va... ay que no va». *La Vanguardia*, 2 de diciembre, 34.

- FONE, Thomas (2009). *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en «El cine de los sábados», «El beso de Peter Pan» y «Extraño en el paraíso»*. Tesis dirigida por José Romera Castillo (UNED). Inédita, aunque consultable en línea: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ThomasFone.pdf>.
- FOPPA, Alaide (1964). *La poesía de Miguel Ángel*. México: Finisterre.
- FRANCISCO, Itziar de (2001). «Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso estrenan *Viajeras*». *El Cultural*, 6 de junio (en línea: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Lluïsa-Cunille-y-Paco-Zarzoso-estrenan-Viajeras/17442>).
- GABRIELE, John P. y LEONARD, Candyce (1996). *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa (2008). «*El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán: aventuras intermedias». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 283-296. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2008). «Sol negro». *ABC*, 5 de junio, 88.
- GARCÍA-NIETO, M^a. Carmen; DONÉZAR, Javier M^a. y LÓPEZ PUERTA, Luis (1971). *Bases Documentales de la España contemporánea*, vol. V. Madrid: Guadiana.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (ed.) (2011). «Epílogo para curios@s». En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.), 315-359. Madrid: Castalia Ediciones.
- ____ (2012). «Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 13-54 (también en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6299/6032>).
- GARIN, Inma (2004). «Danza para dos bailarines, reflexión crítica sobre *Estación*». *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* 19, 81-82.
- 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*, Roswita / Emmanuelle Garnier (eds.), 5-17. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditeur.

- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GINART, Belén (2002). «Zarzoso y Cunillé llevan *Húngaros*, comedia sobre la tristeza, al Lliure». *El País. Cataluña*, 9 de octubre (en línea: http://elpais.com/diario/2002/10/09/catalunya/1034125673_850215.html).
- ____ (2008). «Piruetas sobre *La corte del Faraón*». *El País*, 26 de noviembre, 6.
- GIORDANA, Marco Tullio (2004). *Pasolini, un delitto italiano*. Barcelona: Ronsel.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1928). «Trampantojos». *Buen humor. Semanario ilustrado*, 339, 8 (en línea: [http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0004878046+type%3Apress%2Fpage&name=Buen+humor+\(Madrid\).+27-5-1928%2C+no.+339](http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0004878046+type%3Apress%2Fpage&name=Buen+humor+(Madrid).+27-5-1928%2C+no.+339)).
- ____ (1947). *Greguerías completas*. Madrid: José Janés Editor.
- GOMILA, Andreu (2008). «La cort d'Albertí». *Avui*, 22 de noviembre, 31.
- GRAELL, Vanessa (2014). «Fronteres, del Ecce Homo a la evasión de impuestos a Andorra». *El Mundo*, 14 de mayo, 50.
- GÜELL, María (2005). «Albertí nos descubre el universo de Pasolini con un “cabaret literario”». *ABC Cataluña*, 14 de diciembre (en línea: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-12-2005/abc/Catalunya/alberti-nos-descubre-el-universo-de-pasolini-con-un-cabaret-literario_1012979860732.html).
- GUIMERA, Àngel (1991). *Terra baixa*. Barcelona: Barcanova.
- GUTIÉRREZ, Àlex (2007). «L'home de teatre: Xavier Albertí». *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 20, 82-86.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2011). «Modalidades del teatro breve según su forma discursiva». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 157-177. Madrid: Visor Libros.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.) (2012). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Barcelona: Castalia.
- HAN, Byung-Chul (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder Editorial.
- HARTWIG, Suzanne (2007). «(Re)presentación de la locura: cartas y máscaras». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Roswita / Emmanuelle Garnier (eds.), 199-215. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditeur.
- HENRÍQUEZ, José (2010). «La apasionante escritura de Lluïsa Cunillé». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 336, 137-139.

- HERNÁNDEZ, Joaquim (2014). «TNC: *Per començar, sarsuela!*». In *fernem land* [blog] (en línea: <https://ximo.wordpress.com/2014/10/05/tnc-per-comencar-sarsuela/>).
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (2008). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- HUERTA CALVO, Javier (2000). «Preliminares a un viaje entretenido». *Ínsula* 639-640, 3-5.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.) (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- IBSEN, Henrik (2000a). *Casa de muñecas; El pato salvaje*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2000b). *Solness, el constructor*. Barcelona: Proa-Teatre Nacional de Catalunya.
- ISHERWOOD, Christopher (2005). *Historias de Berlín*. Barcelona: Random House Mondadori.
- KIERKEGAARD, Søren (1997). *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires: Leviatán.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2008). *Teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- LEY, Pablo (2000). «Un desierto habitado». *El País. Cataluña*, 1 de abril, 47.
- ____ (2001). «Un montaje especial». *El País. Cataluña*, 21 de julio (en línea: http://elpais.com/diario/2001/07/21/catalunya/995677661_850215.html).
- ____ (2002). «La frivolidad contemporánea». *El País. Cataluña*, 7 de julio (en línea: http://elpais.com/diario/2002/07/07/catalunya/1026004056_850215.html).
- LIDDELL, Angélica (2014). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- LIPOVETSKY, Gilles (2008). *La sociedad de la decepción. Entrevista con Bertrand Richard*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- 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>).
- LOMBARTE, Rubén (2010). «Zarzoso ironiza en El Cabanyal». *Diari de Tarragona*, 10 de mayo, 47.

- LÓPEZ ROSELL, César (2007). «Al cor de l'Àfrica». *El Periódico de Catalunya. Icult*, 17 de diciembre, 41.
- ____ (2008). «Deliri sarsueler d'Albertí i Cunillé». *El Periódico*, 1 de diciembre, 44.
- ____ (2014). «La sarsuela sacseja el TNC». *El Periódico*, 5 de octubre, 64.
- LOTRINGER, Sylvère (1993). «Cocktail-Müller». En *Quartet*, Heiner Müller [8-9].
Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona.
- MACHADO, Manuel y Antonio (1962). *Manuel y Antonio Machado: obras completas*.
Madrid: Plenitud.
- MADARIAGA, Iolanda (2006). «Álbum de fotos de Lluïsa Cunillé». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 314, 10-13.
- ____ (2011). «Un delicado reloj de arena». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 339, 12-14.
- MARAGALL, Joan (1977). *Antologia poètica*. Barcelona: Editorial Selecta.
- MARCH TORTAJADA, Robert (2009). «Sobre (vivir) las sombras y los hilos». *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics* 3, 3-32.
- MASÓ, Jordi (2005). «La música d'El Pianista de M. Vázquez Montalbán» (en línea: <http://www.jordimaso.com/cat/txt7cat.htm>).
- MASSIP, Francesc (2004). «La triple "A"». *Avui*, 29 de noviembre, 47.
- ____ (2006). «Espills esquerdats». *Avui*, 19 de diciembre, 43.
- ____ (2010). «Sátira política». *Avui*, 13 de diciembre, 39.
- ____ (2011). «La nova pardalera». *Avui*, 30 de mayo, 32.
- MATTEINI, Carla (2000). «Lluïsa de las pequeñas cosas». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 284, 37-39.
- MESTRES QUADRENY, Josep Maria (2001). «El faro de la música vocal catalana». *El País. Cataluña*, 17 de febrero (en línea: http://elpais.com/diario/2001/02/17/catalunya/982375665_850215.html).
- MIHURA, Miguel (1997). *Tres sombreros de copa*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1998). *Mis memorias*. Madrid: Temas de Hoy.
- ____ (2004). *Prosa y obra gráfica*. Madrid: Cátedra.
- MOIX, Terenci (1978). *Lilí Barcelona i altres travestís*. Barcelona: Edicions 62.
- ____ (1979). «Assassinar amb l'amor» i altres contes dels anys seixanta. Barcelona: Edicions 62.
- ____ (1990). *El día en que murió Marilyn*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (1993). *El beso de Peter Pan*. Barcelona: Plaza & Janés.

- ____ (1994). *El cine de los sábados*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (2000). *Extraño en el paraíso*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MOLINA, Víctor (2008). «Notas para un coloquio». *DDT 09 (Documents de Teatre)*, VV. AA, 49-51. Barcelona: Teatre Lliure, Societat Cooperativa (también en línea: <http://www.teatrel·liure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt15/DDT15.04.EIBordell.pdf>).
- MOLNER, Eduard (2004). «Terenci a ras de suelo». *La Vanguardia*, 8 de diciembre, 18.
- ____ (2007a). «La zarzuela, sin estigmas». *La Vanguardia. Culturas*, 25 de abril, 24.
- ____ (2007b). «Pitarra dispara». *La Vanguardia*, 10 de octubre, 26-27.
- ____ (2008a). «El burdel español». *DDT 09 (Documents de Teatre)*, VV. AA, 48-49. Barcelona: Teatre Lliure, Societat Cooperativa (también en línea: <http://www.teatrel·liure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt15/DDT15.04.EIBordell.pdf>).
- ____ (2008b). «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.
- ____ (2011). «Comiat amb carta blanca». *La Vanguardia. Culturas*, 1 de junio, 25.
- ____ (2013a). «Atrapats a Cunillélandia». *La Vanguardia. Culturas*, 20 de febrero, 25.
- ____ (2013b). «Maduresa de la poètica albertiniana». *Pausa* 35, 71-82 (también en http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-35/molner-eduard_maduresa-de-la-poetica-albertiniana).
- MOLNER, Eduard y ALBERTÍ, Xavier (2012). *Carrer i escena. El Paral·lel, 1892-1939*. Barcelona: Viena Edicions – Ajuntament de Barcelona.
- MONEDERO, Marta (2004a). «Un xapero angelical». *Avui*, 11 de febrero, 42.
- ____ (2004b). «Terenci reviu al Romea». *Avui*, 13 de noviembre, 52.
- ____ (2005). «Cabaret literari sobre l'univers de Pasolini». *Avui*, 15 diciembre, 44.
- MONTIJO RUIZ, Juan José (2010). «El humor en los espectáculos teatrales arrevistados del siglo XXI». En *El teatro de humor en los inicios de siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 339-354. Madrid: Visor Libros.
- MONTSALVATGE, Xavier (1988). *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MÜLLER, Heiner (1993). *Quartet*. Barcelona: Fundació teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona.

- MUÑOZ, Matilde (1946). *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro.
- NAVARRO, Rosa (2005). *Comentar textos literarios*. Madrid: Alhambra Longman.
- ____ (2007). *La mirada al texto: comentario de textos literarios*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2009). «Transmisión mítica en la Literatura Española Contemporánea». En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Fidel López Criado (ed.), 309-314. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- 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 (2004). «Ofegat pel pes de la literatura». *Avui*, 24 de noviembre, 43.
- ____ (2005a). «Una qüestió d'equilibri». *Avui*, 5 de marzo, 51.
- ____ (2005b). «Retrat trencat de Pasolini». *Avui*, 19 diciembre, 38.
- ____ (2007). «Pim, pam, pum». *Avui*, 9 de octubre, 49.
- ____ (2008a). «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui Cultura*, 1 de noviembre, 8.
- ____ (2008b). «Anarquisme sarsueler». *Avui*, 29 de noviembre, 33.
- ____ (2011). «El misteri austrohongarès de Cunillé ». *Avui*, 29 de mayo, 54.
- ____ (2013). «Salón Primavera». *Time Out Barcelona*, 1 de noviembre, 60.
- ____ (2014a). «Fronteres de futur». *Ara*, 22 de mayo, 35.
- ____ (2014b). «Per començar... sarsuela i festa!». *Ara*, 4 de octubre, 40.
- OLIVER, Ramon (2013). «I, per començar, una de varietats selectes». *Què fem?*, 27 de septiembre, 13.
- ____ (2014). «Travessar les línies imaginàries sense passaport ni DNI». *Recomana. Associació per a la promoció d'Arts Escèniques* [página web], 7 de abril (en línea: <http://www.recomana.cat/RECCRI.ASP?IDOBRE=931&IDCRITI=52>).
- ORDÓÑEZ, Marcos (1998). «Aprengui a estimar la tònica». *Avui*, 23 de marzo, 43.
- ____ (2000) «Dos regalos dos». *El País. Cataluña*, 27 de marzo, 3.
- ____ (2001). «Desde la emboscadura». *El País. Cataluña*, 12 de febrero, 3.
- ____ (2003). *A pie de obra. Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- ____ (2004). «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*, 20 de marzo, 21.
- ____ (2006a). «Una desesperada vitalidad». *El País. Babelia*, 21 de enero, 20.
- ____ (2006b). «Bienvenidos al desierto de lo real». *El País. Babelia*, 30 de diciembre, 14.

- ____ (2007a). «¡Viva la bagatela!». *El País. Babelia*. 21 de abril, 21.
- ____ (2007b). «Una Beretta con una sola bala». *El País. Babelia*, 29 de diciembre, 36.
- ____ (2008). «O quizá simplemente te regale una fosa». *El País. Babelia*, 29 de noviembre, 22.
- ____ (2010). «Historias de anteaeyer». *El País. Babelia*, 24 de abril, 22.
- P. M. H. (2005). «*El pianista* comienza un nuevo género teatral: la lectura escénica». *ABC Cataluña*, 20 julio, 36.
- PAGÈS I SANTACANA, Mònica (2000). *Conxita Badia*. Barcelona: Infiesta.
- PALLARÈS, Aída (2014). «Xavier Albertí: “Vam oblidar el pes de la tradició i encara ho paguem ara”». *Núvol. El digital de cultura*, 5 de septiembre (en línea: <http://www.nuvol.com/entrevistes/xavier-alberti-vam-oblidar-el-pes-de-la-tradicio-i-encara-ho-paguem-ara/>).
- PARAJÓN, Mario (2000). «Introducción» a *Casa de muñecas; El pato salvaje*, Henrik Ibsen, 9-34. Madrid: Cátedra.
- 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.
- PASOLINI, Pier Paolo (1963). *Mamma Roma*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1978). *Escritos corsarios*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ____ (1993). *Petróleo*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1997). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta.
- ____ (2002). *Who is me. Poeta de las cenizas*. Madrid: DVD ediciones.
- PAVIS, Patrice (1996). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2011). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PAYERAS GRAU, María (1996). «La noche en Jaime Gil de Biedma». En *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: Actas del congreso*, vol. I, Túa Blesa (ed.), 427-438. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura.
- ____ (2009). «La odisea de Penélope: lecturas de la mitología clásica en la poesía femenina española contemporánea». En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Fidel López Criado (ed.), 281-288. Santiago de Compostela: Andavira Editora.

- PERALES, Liz (2002). «Cunillé y Zarzoso juegan con la comedia». *El Cultural*, 12 de septiembre (en línea: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Cunille-y-Zarzoso-juegan-con-la-comedia/5395>).
- PÉREZ, Claudi (2011). «Islandia rechaza en referéndum pagar por los errores de sus bancos», 10 de abril (en línea: http://economia.elpais.com/economia/2011/04/09/actualidad/1302334376_850215.html).
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (2000). «Cunillé y Albertí tratan las dependencias emocionales». *El Periódico de Catalunya*, 18 de marzo, 61.
- ____ (2001). «Cabaret y melodrama se unen en el Malic». *El Periódico de Catalunya*, 1 de febrero, 61.
- ____ (2002). «*Húngaros* se estrena en Montjuïc, y *Troilus i Cressida*, en la sala de Gràcia». *El Periódico*, 9 de octubre, 76.
- ____ (2004). «*El pes de la palla*, un espectacle pla». *El Periódico*, 25 de noviembre, 80.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2003). «El teatro de 1975». En *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), vol. II, 2855-2881. Madrid: Gredos.
- ____ (2006). «La recepción crítica del teatro alternativo. Los tres primeros años del siglo XXI en la revista *Reseña*». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 129-150. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2012). «Notas sobre la dramaturgia emergente en España». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2 (en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6).
- PERRÍN, Guillermo y PALACIOS, Miguel de (2007). *La corte del faraón*. En *Teatro frívolo*, Pedro M. VÍllora (ed.), 179-222. Madrid: Fundamentos.
- PEYPOCH, Irene (1984). *Tórtola Valencia*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor.
- PIRANDELLO, Luigi (1999). *Els gegants de la muntanya*. Barcelona: Proa-Teatre Nacional de Catalunya.
- POE, Edgar Allan (2002). *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- POMI, Roberto (2011). «Viterbo il suo volto michelangiolesco grazie a QdA». *L'Opinione di Viterbo e Lazio nord*, 1 de octubre, 14.
- PORTER, Marta (2004). «Julio Manrique ens acosta a Terenci». *Avui*, 17 de noviembre, 42.

- PRIETO, Melquíades y MOREIRO, Julián (1998). «Biografía de un pájaro revoltoso». En *La Codorniz: Antología (1941-1978)*, Melquíades Prieto y Julián Moreiro (eds.), 11-40. Madrid: Edaf.
- PRIETO NADAL, Ana (2012). *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: «Barcelona, mapa de sombras» y «Après moi, le déluge»*. Trabajo Fin de Máster, dirigido por José Romera Castillo (UNED). Inédito, aunque consultable en línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ana_Prieto_Nadal.pdf.
- ____ (2013a). «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...: Blancanieves*, de Angélica Liddell». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 595-619 (también en línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_22.pdf).
- ____ (2013b). «El teatro breve de Lluïsa Cunillé». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 7, 39-71 (en línea: <http://anagnorisis.es/pdfs/num7.pdf>).
- ____ (2013c). «Entrevista a Xavier Albertí». *Pausa* 35, 97-105 (también en línea: http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-35/prieto-anna_entrevista-a-xavier-alberti).
- ____ (2014a). «*Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé: una vuelta de tuerca a la tragedia griega». *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 32, 27-45.
- ____ (2014b). «El sexo y sus disfraces en *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluïsa Cunillé». En *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Jesús G. Maestro (ed.), 91-101. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- ____ (2014c). «*Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso: una tragicomedia ebria». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 4 (en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=2_7&hilvanando-cielos-de-paco-zarzoso-una-tragicomedia-ebria&ana-prieto-nadal).
- PUCHADES, Xavier (2001). «De la brevedad a la intensidad en el teatro de Lluïsa Cunillé». *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* 15, 93-99.
- ____ (2002). «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé». *Stichomythia* 0 (en línea: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>).

- ____ (2005). «Cunillé, mapa de sombras». *Pausa* 20, 18-33.
- PUIG TAULE, Oriol (2014). «Una nit de teatre europeu». *Núvol. El digital de cultura*, 15 de mayo (en línea: <http://www.nuvol.com/critica/una-nit-de-teatre-europeu>).
- PUJANTE, Ángel-Luis (2002). «Introducción» a *Troilo y Crésida*, William Shakespeare, 9-33. Madrid: Espasa Calpe.
- QUERALT, María Pilar (2005). *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*. Barcelona: Lumen.
- QUILES, Eduardo (2011). «Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 121-126. Madrid: Visor Libros.
- 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.
- ____ (2006). «Dos “Cantantes Calvas” de éxito». *El Mundo Cataluña*, 16 de diciembre, 75.
- ____ (2011). «El interés y la solidez de la obra de Lluïsa Cunillé». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 339, 9-11.
- ____ (2013). «El TNC inaugura temporada». *El Mundo*, 7 de octubre, 40.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- RECK, Isabelle (2011). «L’anniversaire de Lluïsa Cunillé ou la representation de l’attente». *Quaina. Révue numérique* 2 (en línea: <http://quaina.univ-angers.fr/spip.php?article17>).
- RETANA, Álvaro (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.
- RIBAS TUR, Antoni (2012). «L’esperit històric del Paral·lel reviu a la Sala Muntaner». *Ara*, 22 de febrero, 27.
- RITZER, George (1993). *The McDonaldization of society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.

- RIVAS, Manuel (2008). «Vista Alegre». *El País*, 14 de junio (en línea: http://elpais.com/diario/2008/06/14/ultima/1213394401_850215.html).
- ROMERA CASTILLO, José (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- ____ (2006). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ____ (2007). «A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier (ed.), 21-36. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditeur.
- ____ (2008). «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio». En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), 123-127. Hildesheim: Olms.
- ____ (2010). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica». En *Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque.
- ____ (2011a). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- ____ (2011b). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- ____ (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED.
- ____ (2014). «Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI». En *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk*, Karolian Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (eds.), 245-255. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

- ____ (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- ____ (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito de lo teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
- SÀBAT, Núria (2001a). «El gat negre, una mostra de la bona sintonía entre Cunillé y Albertí». *El Periódico de Catalunya*, 13 de febrero, 58.
- ____ (2001b). «Viajeras, seis encuentros de dos mujeres ansiosas de aventuras». *El Periódico*, 9 de junio, 58.
- SALA, Carlos (2014). «Spiegelburd, Richter y Cunillé reflexionan sobre las fronteras». *La Razón*, 10 de mayo, 5.
- SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SALINAS, Pedro (1996). *El contemplado; Todo más claro y otros poemas*. Madrid: Editorial Castalia.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- SANTAMARIA, Núria (2003). «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada». *Serra d'Or* 219, 56-59.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2009). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SAUMELL, Mercè (2012). «Teatro del ámbito catalán en el siglo XXI». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2 (en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_3).
- SCHNITZLER, Arthur (2008). *Relato soñado*. Barcelona: Acantilado.
- SERMON, Julie (2006). «Les cantants calbes». En *La cantant calba & La cantant calba al Mc Donald's*, Eugène Ionesco y Lluïsa Cunillé [12-13]. Barcelona: Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona.
- SERRA, Laura (2014). «El TNC se suma al debat de les "Fronteres"». *Ara*, 14 de mayo, 36.

- 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: Cuadernos de investigación teatral* 314, 31-36.
- SIRERA, Josep Lluís (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.
- SOLER, Frederic [«Serafí Pitarra»] (1895). *Lo ret de la Sila. Comedia en un acte y en vers*. Barcelona: Biblioteca de «Lo Teatro Regional».
- ____ (1899). *Cura de moro. Comedia en un acte y vers*. Barcelona: Llibrería d'Eudalt Puig.
- ____ (1908). *Café y copa. Comedia en un acte y en vers*. Barcelona: Imprenta de Salvador Bonavía.
- ____ (1909). *Lo forn del rey. Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Imprenta de Salvador Bonavía.
- ____ (1911). *Lo trinch del or*. Barcelona: Impremta de Salvador Bonavía.
- ____ (1912). *La bala de vidre. Comèdia en tres actes i en vers*. Barcelona: Salvador Bonavía Impressor.
- ____ (1915a). *L'infern a casa*. Barcelona: Casa Editorial de Teatre.
- ____ (1915b). *La carta de navegar. Comèdia en tres actes i en vers*. Barcelona: Casa Editorial de Teatre / Bonavia i Duran Impressors.
- ____ (1920). *La Creu de la masia. La Escena Catalana* 65, 2-27.
- ____ (1967). *Teatre Selecte: Les joies de la Roser; El ferrer de tall; El castell dels tres dragons*. Barcelona: Editorial Selecta.
- ____ (1981). *El castell dels tres dragons; La dida; Batalla de reines*. Barcelona: Edicions 62.
- ____ (1992). *Don Jaume el Conqueridor*. En *Don Jaume el Conqueridor; Don Pere d'Aragó*, Frederic Soler y Silvestre Perasa, 1-39. Barcelona: Editorial Millà.
- ____ (1994). *Gatades*. Barcelona: La Magrana.
- ____ (2013). *Singlots poètics*. Tarragona: Arola Editors.
- SORRIBES, José Carlos (2013). «Passejada pel Paral·lel històric». *El Periódico*, 4 de octubre, 55.

- SOTORRA, Andreu (2002). «*Et diré sempre la veritat*, de Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé i Lluís Homar». En *Clip de teatre* (en línea: <http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliuregracia1.html>).
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA.
- SPRAGUE, Paula (2008). «Parodia y paradoja en el primer Pitarra: la estética fundacional de Frederic Soler contra la *Renaixença*». En *Estrenado con gran aplauso. Teatro español (1844-1936)*, Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds.), 99-114. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- STRINDBERG, August (1985). *La senyoreta Júlia*. Barcelona: Teatre Lliure.
- SUBIRÓS, Carlota (2008). «Siete pensamientos antes del diluvio (para ser leídos después)». En *Après moi, le déluge* [dossier de prensa del CDN], 5-7 (en línea: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/artes/2008/apres-moi-le-deluge/le_deluge.pdf).
- SURBEZY, Agnès (2005). «Tiempo, espacio y postmodernidad 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 (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950); Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- TARÍN, Sergi (2012). «¡Ay, Valencia mía! Tres cartas de don Leonardo Perales, espectador». En *El alma se serena*, Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso, 103-115. Valencia: Media Vaca.
- TAYLOR, Kressmann (2001). *Paradero desconocido*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- TOMBETTA, Marcelo (2002). «Prólogo» a *Who is me. Poeta de las cenizas*, Pier Paolo Pasolini, 9-16. Madrid: DVD ediciones.
- TORRES, Maruja (2010). «Jaime Gil de Biedma. Un sentimental incontrolado». En *Obra. Poesía y prosa*, Jaime Gil de Biedma, 1289-1298. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- VALENDER, James (2010). «Introducción» a *Obras. Poesía y prosa*, Jaime Gil de Biedma, 7-73. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

- VALENTINI, Valentina (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1931). *Farsa y licencia de la reina castiza*. Madrid: La Farsa.
- ____ (1990). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2007). *La corte de los milagros*. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2009). *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2012). *Tirano Banderas*. Madrid: Espasa Libros.
- VALLEJO, Javier (2004). «La desilusión de los magos». *El País*, 18 de noviembre, 21.
- ____ (2010). «El Cabanyal no se rinde». *El País*, 10 de enero (en línea: http://elpais.com/diario/2010/01/10/madrid/1263126263_850215.html).
- 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.
- VALLS, Manuel (1960). *La música catalana contemporània: visió de conjunt*. Barcelona: Selecta.
- ____ (1969). *Història de la música catalana*. Barcelona: Editorial Tàber.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991). *El pianista*. Barcelona: Seix Barral.
- VÍLLORA, Pedro (2007). «Introducción». En *Teatro frívolo*, Pedro G. VÍllora (ed.), 7-92. Madrid: Fundamentos.
- 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://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:signa-2012-215120&dsID=Documento.pdf>).
- VV. AA. (2005). «Fer Cunillé. Moments d'una conversa entre Xavier Albertí, Lurdes Barba, Lola López i Paco Zarzoso». *DDT 05 (Documents de Teatre)*, 58-66. Barcelona: Teatre Lliure, Societat Cooperativa (también en línea: <http://www.teatrelivre.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt05/DDT05.06.FerCunille.pdf>).
- WELLWARTH, George E. (1974). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Madrid: Alianza Editorial.

YÁNIZ, Juan Pedro (2007). «Pitarra resucita en el Lliure y muestra claves políticas de la situación actual». *ABC Cataluña*, 3 de octubre, 55.

ZÚÑIGA, Ángel (1954). *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna.

ZURITA, Marciano (1920). *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular.

8.3. WEBGRAFÍA

Centro de Documentación Teatral: <http://teatro.es/>

Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Institut del Teatre:
<http://www.cdmae.cat/>

Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
(SELITEN@T): <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

Centro Dramático Nacional: <http://cdn.mcu.es/ca/>

Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/>

Compañía Hongaresa de Teatre: <http://www.hongaresa.es/compa.php>

Filmoteca de Catalunya: <http://www.filmoteca.cat/web/>

La Seca Espai Brossa: <http://www.laseca.cat/>

Núvol. Diari Digital de Cultura en Català: <http://www.nuvol.com>

Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

Sala Beckett: <http://www.salabeckett.cat/>

Shakespeare Online: <http://www.shakespeare-online.com/>

Teatre Lliure: <http://www.teatrelivre.com/es/>

Teatre Nacional de Catalunya: <http://www.tnc.cat/es>

ANEXO 1

ENTREVISTA A XAVIER ALBERTÍ

EN TORNO A LLUÏSA CUNILLÉ: ENTREVISTA A XAVIER ALBERTÍ¹²²

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 Albertí¹²³— 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 respondió con verbo generoso y vehemente a nuestras 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 en ese momento dirigía *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 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

¹²² Esta entrevista se realizó el 10 de febrero de 2012 en la Sala Beckett de Barcelona.

¹²³ «Historia con arranque de novela negra». *La Vanguardia. Culturas*. 12 de noviembre de 2008, 4.

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 Ardenbrut de Barcelona, con un texto mío, *Un Oteló 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, aunque 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 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 y con Lluïsa, 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 de Àlex Rigola. Yo, como director residente; ella, como dramaturga residente. Lo de 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 al director artístico le parecía adecuado, se hacía; si no, no. Y, gracias a eso, fuimos alternando... Yo, durante esos ocho años en que Àlex Rigola fue director del Lliure, hice 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 lo pedía. 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.

Tú, que constituyes una figura clave en el viaje artístico de Lluïsa Cunillé, has afirmado alguna vez¹²⁴, 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 abecé 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 este, esa decisión

¹²⁴ «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui. Cultura*. 1 de noviembre de 2008, 9.

es muy dura. Se trata de un caso único, y esa decisión solo 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 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. 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 de obras de Koltès, y de 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 etapas: 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 en el teatro de Lluïsa, al principio de su escritura. Pero a partir de una obra suya muy determinada, que escribe en 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 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 ya no evoluciona, 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.

¿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 cuanto más la leo, no necesariamente la entiendo más, pero sí sé más cómo hacerla, porque conozco la arquitectura interna; con todo, 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 d'ombres* creo que se ha atenuado en exceso el deseo sexual latente. Yo creo que esa obra tiene un motor evidente: el viejo que hace el amor con la joven a la 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 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 muestra un carácter fuerte que tiene algo esencial, 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 investigar más profundamente y articular el concepto de personaje a otros niveles. 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 a la hora 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 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. Solo 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 a medida 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 en el teatro. Para mí nunca ha sido difícil hacer teatro. Es una 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 Puchades¹²⁵ 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* y en *Conozca usted el mundo*, por ejemplo. 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 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. Eso 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. Hay muchos ejemplos.

¹²⁵ «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé». *Stichomythia*, núm. 0, año 2000: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>.

¿Estás de acuerdo en que los personajes de Cunillé, en cualquiera de sus etapas, siempre hacen un esfuerzo por comunicarse con el otro?

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 Puchades¹²⁶, *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 en la otra. 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 la lleva cada proceso. Muchas veces empieza una cosa que ve que la va a llevar a un sitio que

¹²⁶ Véase la nota anterior.

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 legales y también furtivos. 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 solo; 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: «¿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.

También es fundamental la relación que los personajes tienen con el tiempo. ¿Los relojes —en sentido metafórico— que va disseminando la autora contribuyen de manera decisiva a la eficacia de la obra?

Yo creo que es un tema que realmente la ha preocupado y que 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 el teatro de 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 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.

Marcos Ordóñez dice en una de sus críticas¹²⁷ 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».

¹²⁷ «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*. 20 de marzo de 2004, 21.

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 dramaturgica ha inventado un término para eso, que es la anagnórisis. En toda tragedia griega se produce la anagnórisis. Y todo teatro es anagnorístico. 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 esa 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 *El 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 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 esta es una de sus mejores obras. Pero del mismo modo que son fascinantes muchos de los textos que no conoce nadie aún. Lo que ha escrito últimamente y lo que está escribiendo ahora Lluïsa es muy, muy bueno.

ANEXO 2

ENTREVISTA A PACO ZARZOSO

EN TORNO A LLUÏSA CUNILLÉ Y EL TEATRO DE LA HONGARESA: ENTREVISTA A PACO ZARZOSO¹²⁸

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 empezara el curso de escritura dramática que Paco Zarzoso impartía en esos 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 Hongaresa de Teatre 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? ¿Tuvo vuestra formación con Sanchis Sinisterra algo que ver?

¹²⁸ Esta entrevista se realizó el 29 de noviembre de 2012 en la Sala Beckett de Barcelona.

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 Sanchis 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 esta 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 Sala 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 Compañía 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 Compañía Hongaresa de Teatre?

Bueno, hicimos una especie de catálogo poético. No queríamos hablar de nuestra realidad. Siempre le hemos querido dar a la Hongaresa de Teatre 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 Liceo, en *Barcelona, mapa d'ombres*— y en mi obra —por ejemplo, en *El mal de Holanda*, que contiene una especie de auto de fe sobre la sociedad del consumo y en la que todo se incendia, y en la última, *Hilvanando cielos*—, donde 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 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 lo que hace Lluïsa tiene mayor 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?

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 creación.

Dice Carla Matteini¹²⁹, 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 solo 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 este 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 preciso 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.

¹²⁹ «Miradas melancólicas». *Primer acto*, 278. Abril-mayo de 1999, 78-79.

El gesto inacabado y los puntos suspensivos de que habla María-José Ragué-Arias¹³⁰ a propósito de *Intemperie* 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 merezcan que se les preste 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

¹³⁰ «A la intemperie». *El Mundo*. 27 de abril de 1996.

los 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 otra 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 Hongaresa de Teatre 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.

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, lindando 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. Hay en él muchos desconocidos, pero también familias, parejas, etc.; es muy amplio. Es un mundo que funcionaría mucho mejor que el nuestro éticamente. Porque la ética es una de las grandes preocupaciones. Yo creo que si el mundo se relacionara como en *Cunillelandia* sería bastante mejor.

¿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 leo 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 esos intentos que va haciendo ella, de

abrir en esa *Cunillelandia* 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?

Por ejemplo, de las obras que ha escrito conmigo, *El alma se serena* es comedia total. Pero también ha escrito *La cantant calba al Mc Donald's*, y aparte ha hecho *Il·lusionistes*, que es una comedia. Y luego está 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 conozca y me encante su teatro, 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.

Son varias las obras de Lluïsa Cunillé que ha estrenado la Hongaresa de Teatre: *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, 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 desde la dirección, pertenecer o estar en el mundo de lo cotidiano pero al mismo tiempo disponer de algo misterioso, diferencial, en el ambiente, en la iluminación, en algún objeto clave diseminado. Y también ser fiel, a partir de elementos y sugerencias, a lo que ella busca, que posiblemente no sean escenografías realistas.

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, solo 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?

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 mucho que ver con nuestras vidas, con cómo somos y 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 amplia que son muchos los aspectos, pero quizá durante gran parte de su producción primera 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 d'ombres* 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.

A propósito de *Barcelona, mapa d'ombres*, hay muchos elementos mezclados en esta obra. Un componente poco habitual en la producción de Lluïsa Cunillé y que hallamos aquí es lo 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 *Cunillelandia*?

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.

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 Gilles 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 estos; de hecho, algunos títulos tienen nombre

de lugar. Buena parte de la obra de Lluïsa Cunillé —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...

Eso 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 *Patos salvajes*, un personaje viaja 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 Spregelburd decía —y que me gusta mucho— acerca 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 Alfred 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 cosas de 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. En ese sentido, Koltès nos dijo algo muy importante cuando a dos personajes tirados les hizo hablar poéticamente. Dignificar a los personajes no solo 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 William Shakespeare, porque unieron la acción dramática con la palabra. Pero tiene la dificultad de que hay que saber combinarlo.

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.

