

Cunillé, mapa de sombras¹

Xavier Puchades

(Universitat de València)

En el teatro de Cunillé prevalece el encuentro entre personas, entre mundos solitarios, desolados tras su particular Apocalipsis o indecisos ante una nueva y posible Creación. En su diálogo se han descrito ciertas estrategias tácticas, desconfiadas e incluso violentas, como si el otro fuese siempre una amenaza. Otros piensan que, en realidad, no dialogan, no dicen nada, o si lo hacen, su diálogo es excesivamente banal. Se podría pensar entonces que son mundos en los que el enfrentamiento y la reconciliación están en continua tensión. Es posible. El teatro de Cunillé, en principio, no exige mucho más al espectador que el de recurrir a su propia experiencia, a sus encuentros cotidianos con otras personas. Esos encuentros fortuitos entre sus personajes, aparentemente innominados y sin memoria, plantean la siguiente pregunta: ¿es necesario saber el nombre y biografía de nuestro interlocutor para iniciar una conversación? Y es que el encuentro de estos personajes es también la representación de otro: el que se produce entre el mundo de la autora y el de cada uno de los espectadores.

Antropólogos y turistas. Hablar del mundo de Cunillé (que podríamos llamar Cunillélandia) nos lleva a entender la tarea de su investigador como la del antropólogo. ¿Cómo no influir en el medio? ¿Cómo evitar su influjo? No queda otro remedio que admitir nuestra inevitable subjetividad, que trataremos de contrastar, sin embargo, con la de otros antropólogos y, también, otros turistas.

El antropólogo vuelve fascinado y seducido (empleo sus palabras) tras su viaje a Cunillélandia. Compara lo que ha visto y oído con su propio mundo y con otros que ya estudió. Trata de racionalizar sus sensaciones, de describir los lugares donde mejor se come y citar los paisajes más hermosos. Escribe después una especie de guía turística y nombra ese mundo, lo lla-

(Pausa.20) Materials teòrics

ma «poética de la sustracción» o «drama relativo»². El turista conoce estas guías y vuelve de Cunillélandia, normalmente, decepcionado y enfadado. Afirma cosas como: ese mundo ya fue descubierto hace años, sus habitantes son bastante desagradables, no tienen identidad y su actitud propicia la uniformidad, incluso la clonación... Sin embargo, la vida en Cunillélandia sigue su curso cuando estos turistas y antropólogos se han marchado. Sus habitantes no parecen dejarse llevar por la adulación ni tampoco parecen ofenderse. Siguen cultivando su otredad, su singularidad y diferencia, lo cual no deja de ser una provocación en tiempos de globalización y posmodernismo. Las poéticas las sugieren los artistas y las escriben los teóricos; Cunillé no ha escrito una sola palabra sobre su teatro, simplemente muestra sus posibilidades en cada obra que escribe. Las interpretaciones de antropólogos y turistas son siempre tan precipitadas como necesarias, fruto de la sorpresa ante un mundo recién descubierto o de una opinión ceñida a los siempre exiguos límites de una reseña. Instantáneas.

La curiosidad y paciencia del viajero. El teatro de Lluïsa Cunillé propone una manera diferente de representar la realidad actual, de rodearla, teniendo muy presente que esta tiene mucho de virtual. Frente a esta realidad, el teatro se revela como un medio idóneo para un encuentro en tiempo real, sin intermediarios. En este sentido, 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.

Respecto a la curiosidad, Albertí decía: «Muy pocos se han acercado a la joven autoría con la simple curiosidad de descubrir qué nos quieren contar y cómo quieren hacerlo»³. Respecto a la paciencia, Ordóñez comenta: «El teatre de Lluïsa Cunillé acostuma a desconcertar els amants de les cereses, 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

(Pausa.20) Materials teòrics

costa una mica acostumar-s'hi»⁴. Un teatro que evita continuamente que nos acostumbremos a él, donde la ausencia de conflicto es solo aparente, pues busca su interlocutor al otro lado de la escena.

Recepción conflictiva. Algunos críticos nos recuerdan, de vez en cuando, que el público de Cunillé está fatalmente dividido entre sus incondicionales y los que rechazan su propuesta por completo. Si esto fuera así, su teatro lo verían dos bandos igual de fanáticos. El caso es que si seguimos la recepción crítica de su obra, observamos que las opiniones de un mismo crítico varían según el montaje. La recepción es un proceso, por fortuna, mucho más complejo. Aun así, independientemente de quien opine, encontramos tres posibilidades: el rechazo, la aceptación y la perplejidad.

El rechazo, más o menos explícito, se fundamenta en calificar su teatro de hermético, dirigido a un público minoritario y selecto. Un teatro reconocido por «limitados pero competentes círculos teatrales»⁵; complaciente con «cierta élite de la modernidad»⁶ y difícil para el público tradicional⁷. También se afirma que Cunillé «lleva años gestando su teatro para estrictas minorías»⁸; o que su teatro es una pompa de jabón, «algo que hace puff sin nada dentro», una golosina que acaba sin saber a nada⁹. De esta manera, sus textos serían meros ensayos o ejercicios de estilo. Quienes aceptan su obra, la defienden porque estimula al espectador a ser activo y cocreador. Esta es «una apuesta para nuestra inteligencia, y un acto de respeto hacia el público»¹⁰; provoca una fascinación inmediata: «el lector/espectador se encuentra casi desprotegido y lanzado a un mundo que no ha escogido, quizás algo ajeno, tosco, oscuro, pero completamente hipnótico, atractivo»¹¹. ¿Pero quienes opinan que su teatro es seductor no forman parte de esa *estricta minoría*?

Por último, la perplejidad aparece cuando el receptor no sabe muy bien cómo posicionarse ante este teatro. Pablo Ley decía: «Cunillé sigue siendo para mí un enigma. Pero hay algo en su escritura que me hace volver a ella y volver a mirarla como si en algún momento tuviera que dar con la puerta de entrada a su mundo»¹². También para Benet i Jornet resultaba un enig-

ma: «desconec què pretén i espere el moment que podré travessar la hieràtica mirada d'alguns dels seus personatges»¹³. Este podría ser el posicionamiento del viajero paciente y curioso. Todo antropólogo y turista lo es alguna vez, de ahí que citemos los mismos críticos en diferentes posibilidades. Muchos de los «nuevos autores» no hablan de la realidad desde la «perplejidad», saben muy bien de qué quieren hablar; lo que generan, por el contrario, es una recepción perpleja de la realidad. Es diferente.

En toda poética se persigue afectar al espectador de algún modo. Si Aristóteles habló de la catarsis en la tragedia (signifique esto lo que signifique), en las *Poéticas* de los antropólogos atraídos por la obra de Cunillé se habla de recepción activa. Aquí radica, creo yo, el problema al relacionar el teatro de Cunillé a una minoría de «iniciados». ¿Es posible que el gran público sea también activo? El teatro de Cunillé no es un jeroglífico, el problema sin resolver es la inexistencia de un sistema de producción y exhibición teatral intermedio donde esta obra y la de otros «nuevos autores» ya consolidados pueda demostrar realmente su efectividad. ¿Sirven las salas alternativas y las «salas pequeñas» de algunos teatros públicos? A veces.

Pienso que el teatro de Cunillé pretende causar sensaciones y memoria, trata de representar las más diversas sensaciones. Y esto no es particular de Cunillé; Juan Mayorga, por ejemplo, propone provocar «experiencias»: «El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística (...) una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia»¹⁴ Y añade en otro lugar: «La pregunta hoy, como siempre, es la de si seremos capaces de hacer un teatro de experiencia. Un teatro que extienda la conciencia sin ser elitista. Un teatro que sea al tiempo culto y popular»¹⁵. Rodrigo García habla de «vínculo emocional» y de «capacidad de emoción»: «Yo espero que se quede con detalles, tanto el lector de la obra como el espectador, cuando la vea en el teatro (...) con momentos en que existe un vínculo casi siempre emotivo, emocional (...) Y este vínculo viene dado por una frase, nada más, o por un texto, o

una situación escénica, o por el movimiento de un actor, pero no pretendo que nadie vea una historia»¹⁶ Y en otro lado: «Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos. No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción»¹⁷.

Albertí, en otro intento de hacer bandos, diferenciaba a los espectadores de Cunillé entre los sensibles que «sabían escuchar» y los que no¹⁸. Carla Matteini afirma que la obra de la autora «se instala casi inadvertidamente en nuestro corazón y en nuestra memoria»¹⁹. Ordóñez, tras ver *Libración*, decía que una función era buena cuando permanece en la memoria, cuando vuelve una y otra vez tras haberla visto²⁰. La obra de Cunillé deja en la memoria del público sensaciones olvidadas.

Pero las sensaciones no son ideas... En el 99, Pablo Ley comentaba que este teatro dejaba en la memoria del público sensaciones, no ideas. Sensaciones «a veces inquietantes, nunca cómodas de manejar, en ocasiones tan poco sustanciosas que parece imposible que se pueda concebir con ellas una pieza (...) No basta con sentarse delante y dejar que la obra vaya desarrollando sus filamentos hasta componer una red de significados interconectados. Hay que querer descubrir el sentido, participar activamente en la interpretación y arriesgar un significado personal»²¹. En *Accident*, Ordóñez decía: «Aquí no hi ha un gran tema explícit, sinó una emoció que no s'atreveix a dir el seu nom (...) Cunillé no imposa el seu tema, no ens força a l'emoció: disposa la seva arquitectura amb una minuciositat quasi maníaca i després retira la bastida sense deixar ni rastre; deixa que l'emoció brolli, intersticial, en un gest, un detall, una frase significativament interrompuda»²².

El objetivo fundamental en el teatro de Cunillé es el de cómo hacer «sentir» algo al espectador actual; recordarle que todavía puede sentir, percibir, ser capaz de emocionarse ante algo, sin confundir sensibilidad y emoción con sensiblería. Sin embargo, se suele decir que su teatro es «frío»: Belbel comenta sobre *Rodeo* que «lo racional quiere ahogar y dilapidar lo emocional», y Ragué-Arias opina que hay un «exceso de frialdad que raya

en la indiferencia»²³ que resta posibilidades para alcanzar la fuerza trágica de su teatro. ¿Es posible armonizar emociones, sentimientos y sensaciones con esa supuesta frialdad?

...es que el teatro de Cunillé está despegado de la realidad. Cuando se afirma que el teatro de Cunillé trabaja con sensaciones y no con ideas, se lo aleja del terreno del compromiso con la realidad. Así parece plantearlo Pérez de Olaguer cuando afirma que en *La cita* las sensaciones se imponen a las ideas: «Segueix proposant un teatre buit de significats, críptic i més aviat d'exercici; però desconnectat de la funció revulsiva i testimonial d'un teatre progressista connectat amb el dia a dia»²⁴. Las expectativas que abren sus obras no van a ninguna parte, dice J. Noguero, y la lectura queda reducida a lo metateatral (juega con mecanismos dramáticos) o a lo metafísico (la incomunicación, las necesidades afectivas...) pero «sense cos social, ni polític, ni real»²⁵. ¿Es entonces un teatro conservador? Curiosamente también a Mayorga, a pesar de que su teatro pueda parecer más comprometido, se le ha acusado de conservador y a Rodrigo García se le ha llegado a llamar fascista.

...es que no habla de nada. Unos ven en el teatro de Cunillé una indefinición temática general. Otros que el tema nunca es el que parece o que se habla de todo y de nada. O bien, como dice Ordóñez, que su tema es recurrente, siempre el mismo, solo varía la modulación, el tono (trágico, jovial, hermético...). Sobre el material de partida hay, sin embargo, consenso: nuestra más simple cotidianidad, en su lado más trivial y anecdótico. Una cotidianidad que a veces alcanza una «dimensión desconocida», «grave», «sublime» o «apocalíptica». ¿De qué habla entonces? Cuando se intenta responder a esta pregunta, la crítica va al terreno de las sensaciones: soledad, miedo, sorpresa, anhelo, pasión, melancolía, incomunicación, tristeza... La misma Cunillé dijo en una ocasión que le interesaban *los temas, las ideas e imágenes* referidos al ser humano; aunque no especificaba qué temas, ideas e imágenes. Lo que está claro es que examina la parte menos trivial de nuestra cotidianidad.

El tema recurrente en Cunillé consiste en reflexionar sobre las relaciones humanas en nuestra sociedad actual, en el ámbito de lo cotidiano y, en principio, de lo íntimo. 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. Y aquí es cuando la lectura de Cunillé puede ser muy distinta si en lugar de leer «incomunicación», leemos «deseo de comunicar»; o en lugar de «soledad», «necesidad de compañía». Se puede argumentar que muchos finales de sus obras no son, precisamente, esperanzadores... pero es que, como ocurre con el conflicto dramático, ese final no se produce en el escenario, sino en el patio de butacas.

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. Por eso su teatro se queda grabado en la memoria como un remordimiento, como un no estar haciendo lo posible para cambiar el estado de las cosas. Cunillé ataca la problemática social desde las raíces, desde lo individual hacia lo colectivo. Presenta el lado gris y terrible de la vida cotidiana pero, al mismo tiempo, demuestra que es posible imaginar otra. «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).

Ordóñez ha definido muy bien el «tema» recurrente de Cunillé: «la misteriosa inaprensibilidad de l'ànima, l'ambigüitat extrema de la percepció. Cunillé amb cada obra ens diu: “No doneu res per fet. No jutgeu per les apa-

rences. La veritat és contradictòria, escorredissa, fragmentària. Escolteu el corrent ocult que flueix sota les paraules convencionals, sota l'aparent claredat, sota els diàlegs més presumptament banals. Obriu els ulls»²⁶. Cunillé emplea una serie de recursos extrañadores para potenciar esa «ambigüedad en la percepción» de la realidad, de su representación. Confronta las leyes de su mundo interior con las que rigen el mundo exterior.

Las leyes nunca se acaban de escribir en Cunillélandia. Belbel decía que la obra de Cunillé estaba «despojada de todo mimetismo», alejada de lo lógico de nuestro «mundo conocido»²⁷. No se aleja tanto. Sus personajes habitan en el intersticio de esos dos mundos. Introduce lo siniestro y lo misterioso, como sugería Sanchis Sinisterra²⁸, omitiendo algunas de las leyes con que se representa de forma dominante el mundo. Se ha repetido que los nuevos dramaturgos ofrecen diferentes miradas sobre la realidad, pero sin especificar mucho más. Cada autor trabaja con una manipulación distinta del fragmento, Cunillé lo hace desde su intensificación. El mimetismo es parcial, un diminuto asidero para poder comparar, sin olvidar que este ha de contextualizarse en una sociedad donde predomina lo espectacular.

Cunillé nos invita a observar la realidad como algo misterioso, incita al espectador a la curiosidad, a verla desde otro ángulo. Sanchis, por ejemplo, sitúa el teatro de Cunillé entre «el joc infantil i la realitat adulta». Cada obra es un juego en el que se mantienen algunas reglas o leyes de las anteriores pero siempre proponiendo otras nuevas. Albertí ha hablado de una «constante reinención de la realidad bajo la lupa que aumenta los mecanismos cotidianos de correlación de fuerzas de poder»²⁹. Cunillé nos invita a reinventar nuestra comprensión del mundo real, un mundo real que cambia constantemente, al menos en apariencia. Para ello, frente a una realidad percibida en una continua aceleración, Cunillé propone la percepción del instante.

Obra tras obra, dice Ordóñez, Cunillé va desplegando el mapa de su país. Para este crítico es tan evidente que Cunillélandia existe que localiza sus

obras en ese mapa: esta pasa en una extraña calle de su planeta y esta otra en una ciudad costera del Sur. Sin embargo, aunque muchos ya creemos saber dónde ocurren las cosas, nunca sabremos con certeza qué puede ocurrir. De nuevo Ordóñez declara que en este extraño país «nunca sabes lo que te va a suceder»³⁰. Eso se llama imprevisibilidad; Cunillé no es previsible: cambia las reglas constantemente. ¿Es previsible la realidad?

Las casas y las calles de Cunillelandia. Únicamente el tratamiento del espacio en Cunillé abre una grieta apasionante para mirar por ella el funcionamiento de su mundo y, de reojo, el nuestro. La efectividad de una puesta en escena de sus textos depende, en gran medida, de la resolución óptima del espacio escénico, porque es ahí desde donde hablan sus personajes, su situación de enunciación, donde las palabras son emitidas y adquieren sus resbaladizos sentidos. Los espacios de Cunillélandia comenzaron siendo únicos y algo abstractos y alcanzaron su máxima abstracción en obras como *La cita* —una escena, por ejemplo, sucede en el interior del mecanismo de un reloj— y, sobre todo, en *Apocalipsi*, donde la introducción del audiovisual nos permitía entrar en el mismo corazón de los personajes. Los últimos espacios aparentan ser más concretos pero, en el fondo, siguen siendo muy parecidos.

En los casos citados, sin embargo, ese hiperrealismo presenta connotaciones negativas, supone un completo alejamiento del otro, un ensimismamiento narcisista propio de nuestra sociedad. El aumento de abstracción coincide con una multiplicación espacial, como si antes, en sus primeras obras de espacio único, Cunillé hubiese ido tanteando con cuidado el espacio por el que se iban a mover sus personajes. Y, efectivamente, con la diversidad espacial, estos personajes se han puesto a andar, a pasear por otros espacios, a cruzar sus palabras con más personajes. De un único punto de vista en sus primeras obras, se pasa a una especie de polifonía. Cunillé enlaza así con la tradición del monodrama simbolista y el drama de estaciones expresionista que, junto con otras experiencias posteriores, se viene denominando «dramaturgia subjetiva» (J. P. Sarrazac) o «teatro del pensamiento» (J. Danan).

La diferencia es que hoy se persigue con esto una abertura del Yo hacia el Mundo³¹. Se diluye la frontera entre lo público y lo privado y los espacios adquieren categoría de «zonas de paso», lugares idóneos para extraños rituales, siempre incompletos, de separación e inserción en la sociedad.

Las casas, normalmente humildes, que habitan los personajes son proyecciones simbólicas de su momento vital, espacios de su memoria que van desde el solar hasta la casa en ruinas. Los personajes han de decidir si reconstruirlas, venderlas, reformarlas o dejarlo todo como está. La llegada del otro abre una puerta hacia el exterior, lo público entra en lo privado para restablecer su conversación (*La venda, L'aniversari*). A veces, la tensión entre lo público y lo privado está presente en casas compartidas, como pensiones, donde el ámbito laboral y el íntimo se confunden (*Passatge Gutenberg, Barcelona, mapa d'ombres*). Para los espacios de exterior, podría emplearse el término de «no lugares» propuesto por Marc Augé para señalar aquellos ámbitos que no generan encuentro ni memoria. Espacios destinados al comercio, al transporte o al ocio que favorecen el individualismo, la uniformidad y la pérdida de identidad. Cunillé parte de ellos para invertir su sentido y refuncionalizarlos: estaciones de trenes, paradas de autobús, taxis, bares, moteles, cines... Lugares en los que, inesperadamente, se produce el encuentro y la memoria; solo de esta manera es posible llegar a la ciudad-ficción: «La ciudad existe por el ámbito imaginario suscitado por ella y que retorna a ella (...) ¿Podemos todavía, en rigor de verdad, imaginar la ciudad en la que vivimos y hacer de ella el soporte de nuestros sueños y de nuestras expectativas?»³². Cunillélandia se propone, pues, como ámbito imaginario opuesto a Disneylandia (la apoteosis del simulacro). Cunillé construye un inquietante parque temático para adultos: ese terreno entre el juego infantil y la realidad adulta de la que hablaba Sanchis. Sus personajes están en un limbo (no «en el limbo») donde esperan la redención o donde han muerto antes de tener uso de razón. Por eso estos personajes parecen a veces muy viejos (extremadamente sabios) o recién nacidos (inocentes e ingenuos). El juicio final a estos personajes no lo dictamina el autor (Cunillé como demiurga) sino los espectadores, como si se tratase de un jurado popular que se juzga a sí mismo.

Los relojes. Más allá de que estos encuentros se produzcan en un determinado momento del día, lo cual tiene su posible interpretación simbólica (en *La festa* es viernes), es difícil saber cuánto tiempo pasa en estas obras. En los primeros textos estaba más claro, pero la cosa se va complicando a finales de los 90: ¿las dos escenas de *Passatge Gutenberg* pertenecen al mismo día? ¿Cuántos días pasan en *La venda*? ¿Y en *Dotze treballs*? ¿Y en *Vacants*? En esta última pieza, por ejemplo, podríamos pensar en los diferentes instantes climáticos de toda relación sentimental (encuentro, separación, reencuentro...) cronológicamente desordenados. El tiempo en Cunillélandia es el «instante», una fracción pequeña de presente que contiene restos del pasado e indicios del futuro. Su teatro podría relacionarse con la fotografía: sus obras no funcionan por escenas o cuadros, sino por instantáneas. La autora realiza un documental fotográfico de la vida íntima actual sin espectacularizarla, respetando la intimidad de sus personajes, pues Cunillé fotografía sin cámara (en algunas de sus obras la acción de fotografiar connota cierta violencia). La fotografía entendida como vestigio de la realidad y como resistencia frente a la fugaz memoria visual de los *media*. John Berger ha reflexionado sobre el efecto catalizador de la fotografía para recordar: el ver una fotografía de una fiesta de cumpleaños ajena nos remite irremediabilmente a las nuestras³³. Nosotros ponemos el contexto a las fotografías, de ahí la indeterminación contextual del teatro de Cunillé. Esta archiva fotografías de nuestra realidad y nos propone un paradójico álbum familiar de nuestra sociedad, donde lo privado y lo público se reconocen. Pablo Ley, tras ver *Passatge Gutenberg*, sugería una especie de «exposición» de la obra de la autora: «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»³⁴. Más sugerente es pensar, sin embargo, que sus textos no son fotografías sino los negativos de una realidad sin positivar.

Estamos, pues, ante una temporalidad mental, donde un mismo personaje se desdobra y dialoga consigo mismo proyectado en diferentes etapas de su vida. Aunque no siempre es así. Por otro lado, ¿quién asegura que real-

mente *El gat negre* transcurra en el Berlín de los años 30? Los personajes de Cunillé juegan a disfrazarse, al fin y al cabo están en el teatro y esa es nuestra única certeza. ¿Es necesario que se indique que la acción sucede hoy en Barcelona para que los críticos afirmen aliviados que estamos ante «otra Cunillé»? Para mí sigue siendo la misma, sus obras siempre suceden entre mi cabeza, el teatro y mi ciudad particular.

Disfraces. Más arriba comentábamos el difícil trato de los habitantes de Cunillélandia. Se dice: son opacos y herméticos, es difícil saber qué piensan y sienten, son hieráticos y reservados. J. C. Olivares los definía como «herméticas cápsulas de emociones. Funcionan frente al espectador como comprimidos de plástico que pasan asépticos por la garganta para soltar y disolver más tarde su amargo contenido —y sus efectos— en el interior del organismo»³⁵. Situados entre dos mundos, el espectador se identifica con ellos al tiempo que se distancia. Sobre el protagonista de *La cita*, dice Ordóñez: «És un senyor com vostè i com jo, però que ha sabut conservar l'externa obertura de l'adolescent»³⁶. Es como si estos personajes vivieran en diversas edades, como en una «fragmentación biográfica» que delatase su memoria. Sin embargo, sobre su pasado y futuro solo podemos hacer conjeturas; se nos da algún dato aislado y fugaz, pero no es suficiente para determinar su identidad. Conforme ha ido evolucionando su obra, parece que los personajes se concreten cada vez más, incluso tienen nombres aunque misteriosamente sean siempre los mismos. En *La cita*, Ordóñez observaba: ««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». Benach decía refiriéndose a *Barcelona, mapa d'ombres*: «Por primera vez los personajes de la autora parecen tener un pasado, se sitúan con facilidad en un tiempo histórico»³⁷. Aun así, añade, preservan la morosidad con la que hablan de ellos mismos.

¿Cómo es posible entonces que estos personajes fríos y amnésicos del teatro de la autora puedan provocar sensaciones y memoria? En primer lugar, no son tan fríos; en todas sus obras siempre hay algún momento

de una inmensa ternura (cuando se cuentan historias, secretos, se ofrecen regalos o se tocan). Es el contraste entre la frialdad general y ese momento puntual lo que emociona. En segundo lugar, su memoria es la nuestra. Estos personajes grises, en principio mediocres y vulgares, no son ociosos, trabajan en empleos insólitos, siempre buscando trabajo o a punto de perderlo... Y, sin embargo, nos recuerdan que existen otras cosas más allá de los grandes miedos o preocupaciones que recogen las encuestas de opinión. Su extraño comportamiento es solo un esfuerzo por recuperar la identidad, por generar la sensación de ser «otros», personas muy diferentes al espectador común, cuando, en realidad, le son bastante próximos.

Normalmente, cuando en el teatro más comprometido se dice aquello de «dar voz a los otros, a los marginados» nunca se piensa en personajes como los de Cunillé. Cuando la autora da voz a esos personajes marginados (sobre todo inmigrantes, enfermos terminales o suicidas en potencia) lo hace desde el total respeto, no los señala con el dedo. No diferencia los excluidos de la sociedad de los que creen estar insertados en ella, los trata como iguales en su marginalidad. Por otro lado, sus personajes tienen rasgos de esas personas que acuden a un *talk show* con la diferencia fundamental de que han optado por ir al teatro. En este sentido, se ha indicado también su carácter metateatral; estos personajes poseen una fascinante capacidad para distanciarse de sí mismos (hacer su pequeño *teatrillo* dentro del teatro), para disfrazarse continuamente de otros personajes, para proyectar sus miedos y recuerdos en ellos, para crearlos ellos mismos... En *Barcelona, mapa d'ombres* esto se ha llegado a mostrar explícitamente. El viejo le cuenta a la Extranjera:

ELL.- En el Liceo podía disfrazarme de muchas cosas pero ahora no es tan fácil. Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres. No sé si me entiende.

ESTRANGERA.- Sí, yo también me disfracé en algún carnaval.

ELL.- No, yo lo hago aquí, en casa, solo para mí.

Disfrazar significa que alguien simule que sus sentimientos son distintos a los que siente realmente. El teatro de Cunillé es un enorme disfraz.

La música. El lenguaje, como otros elementos analizados, recuerda al cotidiano. Pero es igual de artificial que otros lenguajes teatrales: costumbrismo, naturalismo, absurdo... Estamos ante un «teatro conversacional»³⁸ 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)ficionaliza constantemente lo que dice. Los personajes se disfrazan con la palabra, la toman de otros personajes, los reinventan y se reinventan.

Relacionar la elaboración de sus diálogos y monólogos con la fórmula «¿qué?, ¿cómo?» es un insultante reduccionismo. Es cierto que muchas veces los diálogos son interrogatorios casi policiales que empujan a un determinado personaje a que, finalmente, confiese, se desnude, monologue³⁹. Otras veces, el personaje va desgranando confiado parcelas de su intimidad y el diálogo fluye tranquilo, el personaje cuenta anécdotas, narra historias, propone juegos, adivinanzas... Se disfraza con sus palabras, juega con ellas creando un sutil distanciamiento. 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. Cunillé alterna una palabra lacónica con otra pletórica y en ambos casos la palabra se ve desplazada por el silencio. Al principio, son «silencios descifrables», repletos de información no solo por ausencia de la palabra sino también por ser acotaciones no explícitas (movimientos, gestos, miradas...), pero progresivamente, conforme sabemos más sobre los personajes, se van cargando de significados propios, de emociones. Es decir, las primeras pausas son casi miméticas de una conversación cotidiana y, por tanto, inteligibles; sin embargo, al final adquieren una profunda carga emocional. El *tempo lento* en el que evolucionan las intervenciones (frente al rápido de la palabra en los *media*) facilita la memorización de

detalles aparentemente insignificantes que, tras recuperarse y reconocerse, adquieren una importancia insólita.

Se producen inesperados giros en los temas de conversación, creando un ritmo no solo sonoro sino también de contenidos. Estas continuas variaciones entre silencio y voz, de diferentes temas que se abandonan y recuperan, entre diálogos y monólogos van componiendo una especie de partitura musical. Como en la música, la palabra en Cunillé no aporta contenidos, sino sensaciones; y como en la música, algunos *leitmotifs*, algunas frases, algunas historias se quedan en la memoria y el espectador sale del teatro tateándose. Y este efecto que genera —creo— la palabra es trasladable al resto de elementos que venimos analizando cuando suben a escena. Pequeñas óperas sin música. No se empleaba demasiada música en los montajes de sus obras, últimamente sí, aparece para ir más allá de una simple función ilustradora de los cambios de escena. Así, como sucede con la palabra, que alterna entre el registro de un lenguaje más cotidiano y otro más poético, en *Barcelona, mapa d'ombres*, encontramos a un personaje cantando el himno del Barça junto a otro que, después, canta un fragmento de *La bohème* de Puccini. Evidente confrontación entre el grito colectivo («todos un mismo grito, no importa de dónde seamos, todos de acuerdo bajo una misma bandera») frente al susurro íntimo y privado de una declaración de amor imposible («que seas mi amor y toda mi vida.»).

Hemos citado algunos de los instrumentos que se escuchan en la obra de Cunillé, algunos de los ritmos y ambientes que generan; hemos sugerido que el espectador sigue este ritmo con un pie puesto en su experiencia vital cotidiana y otro en lo que ocurre en escena, recordando sensaciones adormecidas por el ritmo de la rutina. Pero nuestro acercamiento es simplemente una instantánea, apenas hemos dicho nada de las posibilidades de combinatoria, prácticamente infinitas e imprevisibles, de estos instrumentos. Tan imprevisibles como lo pueden llegar a ser las intenciones de quien los toca y las sensaciones que provocan sobre quienes los escuchamos. [•]

¹ Este artículo se presentó a modo de conferencia en el Institut del Teatre de Barcelona en marzo de 2004. Quiero agradecer a Xavier Albertí su invitación y a los asistentes su animada conversación posterior.

² Es interesante que tanto Sanchis Sinisterra en 1996 como Carles Batlle en 1997 partan de la obra de Cunillé para desarrollar teóricamente algunos de los rasgos de la nueva dramaturgia catalana.

³ «Cunillélandia», *Primer Acto* n° 284, Madrid, 2000, p. 40-41.

⁴ 23-3-1998. *Avui*, Marcos Ordóñez, «Aprengui a estimar la tònica».

⁵ BENET I JORNET, Josep M. «Introducció», *Home perplex* de Raimon Àvila. *Berna* de Lluïsa Cunillé. *Patates* de Francesc Pereira. *La trobada* de Josep Pere Peyró, Institut del Teatre, Barcelona, 1994, p. 5-14.

⁶ RAGUÉ-ARIAS, M^a José, «Lluïsa Cunillé, la indiferencia suspendida en el vacío de la soledad», *El teatro de fin de milenio en España*, Ariel, Barcelona, 1996, p. 211-213.

⁷ 27-11-1998. *El Periódico*, Gonzalo Pérez de Olaguer, «Un laberint de sensacions».

⁸ 26-3-1996. *El País* (Barcelona), Pablo Ley, «Hacia el templo del Sol».

⁹ 23-11-1992. *La Vanguardia* (Barcelona), Joan-Anton Benach, «Como una pequeña pompa de jabón».

¹⁰ PRUNÉS, Marta, «La sugerencia del enigma», *Revista Escena* n° 54, noviembre, Barcelona, 1998, p. 19-21.

¹¹ BELBEL, Sergi, «Lluïsa Cunillé: el teatro de los 90», *Rodeo*, Nuevo Teatro Español, Madrid, 1992, p. 9-11.

¹² Ídem nota 8.

¹³ Ídem nota 5.

¹⁴ «El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto* n° 280, septiembre-octubre, Madrid, 1999, p. 10.

¹⁵ «Ni una palabra más», revista *Primer Acto* n° 287, enero-marzo, Madrid, 1998, p. 14-15.

¹⁶ CANDYCE, Leonard. «Entrevista a Rodrigo García», *Teatro de la democracia: los noventa*, Espiral/Teatro, Fundamentos, Madrid, 1996, p. 39-46.

¹⁷ «Los cretinos de Velázquez hablan sin saber. Manifiesto I», *Escena* n° 23, Barcelona, 1995, p. 56.

¹⁸ Ídem nota 3.

¹⁹ «Lluïsa de las pequeñas cosas», *Primer Acto* n° 284, Madrid, 2000, p. 37-39.

²⁰ 21-3-1994. *Avui*, Marcos Ordóñez, «Dames juguen i guanyem».

²¹ 22-6-1999. *El País*, Pablo Ley, «Una vuelta por el limbo».

²² 23-1-1996. *Avui* (Barcelona), Marcos Ordóñez, «Entre homes sols (Nighthawks)».

²³ Ídem nota 11.

²⁴ 25-6-1999. *El Periódico*, Pérez de Olaguer, «Les sensacions s'imposen a les idees».

²⁵ 6-7-1999. *Avui*, Joaquim Noguero, «Preguntes».

²⁶ 23-3-1998. *Avui*, Marcos Ordóñez, «Aprengui a estimar la tònica».

²⁷ Ídem nota 11.

²⁸ «Una poètica de la sostracció», en *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, Barcelona, 1996, p. 5-12.

²⁹ Ídem nota 3.

³⁰ 12-2-2001. *El País*, Marcos Ordóñez, «Desde la emboscada».

³¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médianes, Rouen, 1995.

³² *El viaje imposible*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 111-112.

³³ BERGER, John. *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 54-75.

³⁴ 1-4-2000. *El País*, Pablo Ley, «Un desierto habitado».

³⁵ 22-11-1998. *ABC* (Barcelona), Juan Carlos Olivares, «Cunillé exhibicionista».

³⁶ 3-7-1999. *Avui*, Marcos Ordóñez, «Rendez-vous».

³⁷ 7-3-2004. *La Vanguardia*, Joan-Anton Benach, «En el triste y abatido Eixample».

³⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993.

³⁹ La Dona de *Barcelona, mapa d'ombres* dice: «No ha sentit mai la necessitat de despullar-se només perquè el miressin de debò?»