CATALAN REVIEW
Catalan Review



NORTH AMERICAN CATALAN SOCIETY

You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé

Sharon G. Feldman

Catalan Review, Vol. XVI, number 1-2, (2002), p. 141-154

EL TEATRE D'ENIGMA DE LLUÏSA CUNILLÉ

SHARON G. FELDMAN

El misteri

Fa pocs anys la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé va acudir al Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca en l'ocasió de l'entrega del XXIV Premi Born de Teatre, obtingut amb la seva obra *L'aniversari*. Que hi anés va ésser un acte, en principi, gens insòlit en aquesta autora extraordinàriament prolífica i freqüentment premiada. I, malgrat tot, l'esdeveniment potser romandrà gravat, si no dins els annals de la història del teatre de l'Espanya contemporània, almenys dins la memòria de tots els allí presents; primer, per ser Cunillé només la *segona* dona en haver obtingut aquest premi des de la seva primera edició celebrada fa més de trenta anys; i segon, perquè, a pesar de tot, la roda de premsa que va seguir l'entrega del premi va concloure sense que l'autora pronunciés *ni tan sols una paraula* sobre la seva obra o sobre ella mateixa.[1] Després d'haver-se limitat a expressar la seva alegria per haver rebut el premi, a continuació Cunillé els va deixar a tots perplexos retornant al vot de silenci que al llarg de la seva carrera artística ha anat convertint en la seva marca de fàbrica. No parlar, no concedir entrevistes, no fer declaracions (ni gaires aparicions) públiques, no oferir pistes... Mantenir el misteri, de vegades desconcertant, de vegades irònic, i *simplement* deixar que parlin les seves obres per si mateixes.

Dintre del paisatge tan polèmic i turmentós que és l'escena catalana actual –on el "virus" o "frenesí" exhibicionista de la societat contemporània es presencia tant damunt els escenaris com darrere d'ells–[2] Lluïsa Cunillé, tan discreta com silenciosa, tan opaca com elusiva, tan lacònica com senzilla, és una anomalia. De fet aquestes qualitats que defineixen la seva personalitat pública molt bé podrien concebre's com a una extensió de l'univers dramàtic molt personal que la dramaturga ha anat cultivant des del final dels anys vuitanta; doncs si hi ha un terme que millor defineix i que amb més freqüència ha fet servir la crítica a l'hora de descriure l'obra de Cunillé, és la paraula "enigma".[3]

---

1 Cunillé va rebre el premi per *L'aniversari* l'any 1999. El primer Premi Born va ésser atorgat a Maria Dolors Cortey el 1975, pel text *Dona i la nit*. Vegeu Juli Rodés, "Amb l'obra *L'aniversari* Lluïsa Cunillé guanya el XXIV Premi Born de Teatre" i J. H., "Premio Born 1999 de Teatre: *L'aniversari*, de Lluïsa Cunillé".

2 Vegeu Albert Boadella, *El rapto de Talia*.

3 Vegeu Josep M. Benet i Jornet, Carles Batlle, Sergi Belbel, José Sanchis Sinisterra, Marcos Ordóñez i Maria-José Ragué-Arias.

Dins el mar desbordant que són les noves dramatúrgies catalanes, Lluïsa Cunillé i Salgado, nascuda a Badalona l'any 1961, en representa el cas més insòlit. És sens dubte la més fecunda dels autors de la seva generació amb, almenys, trenta cinc obres escrites des del 1989, vint estrenades i disset publicades (almenys cinc d'aquestes en castellà). La seva trajectòria artística és, conjuntament amb la de Sergi Belbel, la més consolidada: des del 1992 ha reeixit a mantenir una presència fixa i clau al circuit de teatres alternatius de Barcelona i fins i tot ha vist algunes de les seves obres pujar als escenaris de temples sagrats, com ara el Teatre Romea, el Mercat de les Flors, l'Espai Lliure, o el Teatre Nacional de Catalunya (el seu text *Apocalipsi*, en 1998, va ésser la primera obra del teatre català contemporani seleccionada per muntar-se al Nacional, sota la direcció de Joan Ollé). El 1995 Cunillé va fundar, conjuntament amb l'autor valencià Paco Zarzoso i l'actriu Lola López, la Companyia Hongaresa de Teatre, companyia que ha centrat les seves activitats al voltant de la producció de textos de Cunillé, de Zarzoso i de col·laboracions conjuntes. Cunillé, a més a més, és un dels dramaturgs catalans actuals de més ressonància i reconeixement fora de terres catalanes. La seva participació dintre dels cicles teatrals prestigiosos del Royal Court Theatre de Londres i del Festival Internacional d'Edimburg marca el principi d'un trajecte de projecció internacional que dóna senyals de radicació ascendent. I tanmateix, com ha senyalat José Sanchis Sinisterra, les seves obres sempre creen l'efecte paradoxal de provocar, entre els espectadors, dues reaccions ben marcades: o acceptació absoluta o rebuig rotund (7). Curiosament, no sembla haver-hi termes intermedis i no sol haver-hi reaccions d'indiferència.

Per què, doncs, exhibeixen les obres de Cunillé aquesta gran capacitat d'incitar un sentit d'ultratge o traïció en part dels seus espectadors i de plaer o satisfacció en part d'altres? Cunillé, almenys a primera vista, sembla haver reduït el concepte del realisme al seu sentit més literal, i també més inquietant, doncs les seves obres evoquen una visió del món que resulta tan semblant a la vida "real", que contemplant-les, l'espectador pot tenir la impressió que no hi està passant absolutament res. Paradoxalment, les seves obres manifesten un grau de realisme (o hiperrealisme) tan desproveïda de referencialitat, que sembla que l'autora hagi esborrat la barrera entre l'art i la vida. Dins les pàgines que segueixen, traçaré els procediments dramatúrgics que utilitza Cunillé per crear aquest teatre enigmàtic, i exposaré les claus de la seva aproximació particular a la noció del "realisme".

De la sostracció al relativisme a la desconstrucció

Entrar a l'univers dramàtic de Cunillé –allò que Xavier Albertí, un col·laborador seu habitual, ha denominat "Cunillelàndia"–[4] és comparable a l'efecte de contemplar una sèrie de fotografies de blanc i negre: reconeixem el món retratat; sabem que es fonamenta en la nostra realitat quotidiana, però manca de colors i de matisos. Sabem que els personatges amaguen una enorme profunditat, però resulta impossible travessar la superfície. Es tracta d'un univers inquietant, estàtic, on el temps no transita, sinó que ens dóna la impressió d'estar suspès dins d'un interminable present continu. En general els signes temporals i espacials són absents: predominen l'atemporalitat i la vacuïtat de l'espai. Els personatges són gairebé sempre éssers anònims, genèrics, immersos dins un ambient d'incertesa, un cosmos vaporós i circumstancial que sembla incòmodament desproveït d'acció. Qualsevol insinuació de trama i de caracterització s'estableix a través de fragments, llampades i rastres de realitat subjectius; no pas a través d'una aproximació objectiva, naturalista o psicològica.

Cunillé ha begut de la mateixa font que molts altres dramaturgs catalans de la seva relativament jove generació: les aigües de la Sala Beckett, espai alternatiu per excel·lència que, des de finals dels anys vuitanta, ha funcionat com a vertadera cuina per a les "noves dramatúrgies catalanes". En aquest ambient, on es privilegien el risc, l'experimentació, i la docència, i on José Sanchis Sinisterra, eminent presència d'influència incalculable, impartia al llarg dels anys noranta els seus coneguts seminaris de dramatúrgia, va anar brotant i prenent forma l'anomenat "estil Cunillé", una estètica que sembla haver-s'hi engendrat sota l'ombra del mateix dramaturg irlandès que va prestar el seu nom a la Sala.[5] Conjurat a partir de línies tènues, minimalistes, de significats recòndits, l'univers de Cunillé és un lloc de misteri on regnen els recursos de l'el·lipsi, la pausa i el suggeriment. En paraules de Sanchis Sinisterra, el seu teatre és, "sobrio, esquivo, enigmático, pensado y escrito de espaldas a los modos y las modas del mercado cultural, de esa industria del ocio que propugna la estética del 'cuanto más, mejor'" ("En la deriva" 138). Són característiques que en graus variables comparteix Cunillé amb altres dramaturgs de "l'escola de Sanchis" (com ara Carles Batlle, Sergi Belbel, Beth Escudé, Ignasi Garcia, Josep Pere Peyró, David Plana, Mercè Sarrias...), i a més, són trets pels que se li ha atribuït més que un lleuger parentiu amb algu-

4 Vegeu Marcos Ordóñez.

5 Cunillé va participar durant tres anys en els seminaris impartits per Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett. A la Sala, actualment dirigida per Toni Casares, habitualment es fa servir l'aforisme beckettià "menys és més" per descriure la seva posició estètica.

nes de les figures més destacades del teatre contemporani europeu i nord-americà: David Mamet, Sam Shepard, Bernard-Marie Koltès, i sobre tot, Harold Pinter.

En el seu pròleg a *Accident*, un text de Cunillé publicat el 1996, Sanchis Sinisterra fa servir per primera vegada de l'expressió "poètica de la sostracció" per denominar una estètica que arribaria a marcar tota una generació de dramaturgs catalans (Cunillé sent-ne la manifestació més contundent). Sanchis descriu una poètica teatral que "opera precisament per atenuació, per eliminació, per omissió..." (7). Segons aquesta poètica, Cunillé priva els seus personatges d'un context plenament dibuixat (a la manera naturalista d'antany), i els dóna forma i sentit a través de "la pura contingència escènica", "en la immediatesa dels seus diàlegs, en les fluctuacions de la seva interacció..." (Sanchis 10). Un parell d'anys després de l'aparició del pròleg de Sanchis, Carles Batlle proposa, dins les notes de l'autor publicades amb la seva pròpia obra *Les veus de Iambu*, el terme "drama relatiu" a propòsit de Cunillé i la nova dramatúrgia en general. Referint-se a la falta de concreció, o la desestabilització dels components dramàtics fonamentals com ara el personatge, la trama, el conflicte, l'espai i el temps, Batlle subratlla el caràcter "no afirmatiu" del teatre de Cunillé, atribuint aquesta condició a la freqüentment citada crisi d'ideologies que es considera simptomàtica del món contemporani. Pregunta Batlle, amb una certa tonalitat irònica, "¿Com pot ser que, en plena crisi de les ideologies establertes, l'intercanvi entre individus dalt d'un escenari pugui permetre's la frivolitat d'objectivar axiomes, d'autenticar idees, de reivindicar evidències o de certificar valors?" ("Notes" 69).[6] El significat, en les obres de Cunillé, s'estableix el·líptica o enigmàticament, "relativament" o "en relació amb..." els altres elements escènics. En efecte, la situació d'ambigüitat, opacitat o fragmentació que, segons Batlle, obliga l'espectador a assumir una actitud constructiva davant les possibles dimensions narratives d'una obra de Cunillé són fruits d'aquelles mateixes relacions de "contingència escènica" descrites per Sanchis. El relativisme del "drama relatiu", per tant, és el procés subjectiu, fenomènic, a través del qual el personatge es constitueix i reconstitueix sobre l'escenari, sempre en una relació de dependència i implicació mútua amb l'espai o amb els altres éssers allí presents.[7]

6 Una primera versió de l'assaig de Batlle va aparèixer a la revista *El Pou de Lletres* (1998/1999) sota el títol, "A manera de manifest: Lluïsa Cunillé i Maeterlinck", i va provocar una rèplica interrogativa per part de Jordi Coca, a les pàgines de la revista *Serra d'Or* (2000), amb la publicació del seu l'article "És relatiu, això del drama relatiu?" La pregunta de Coca va inspirar un segon estudi per part de Batlle, "El drama relatiu", publicat el 2001, conjuntament amb la seva obra de teatre *Suite*.

7 Vegeu Stanton Garner sobre aquest procés fenomènic.

Situades dins el context de la crítica cultural de les últimes dècades, la sostracció i el relativisme teoritzats per Sanchis i Batlle semblen apuntar, a més a més, el caràcter desconstructiu del teatre de Cunillé. Les seves obres estableixen zones de *différance* –tal com ho diria Jacques Derrida–, quiasmes d'ambivalència que fan impossible qualsevol semblança de clausura relacionada amb la producció del significat. Dins els silencis, fissures i llacunes, i a través d'estratègies de repetició, regressió, confluència o simultaneïtat, el significat comença a fer-se present, però mai acaba de delimitar-se totalment. El teatre de Cunillé, llavors, transcendeix els límits d'una relació concreta entre signe i referent, i mira cap a un camp semiològic sense barreres, on la temptativa per part de l'espectador d'abastar una visió total o totalitzant d'allò que es representa sobre l'escenari és perpètuament aplaçat o frustrat.

Aquest impuls marcadament desconstructiu i subjectiu es pot detectar a *Vacants* (obra estrenada en castellà a l'espai minúscul del Teatre Malic de Barcelona el 1998, sota la direcció de Paco Zarzoso), on un home i una dona anònims evoquen, al llarg de sis seqüències, diverses representacions de la vacuïtat semàntica evocada per un títol tan suggestiu.[8] En la segona escena, es veuen els personatges asseguts en dues butaques, escoltant el final d'una peça de música clàssica. D'aquesta experiència sensorial arranca una cadena de referències en les que els dos personatges intenten comunicar-se l'un amb l'altre, no pas de manera directa, sinó a través de les seves impressions d'obres d'art que han conegudes: l'obra musical ("A mi em recorda... em sona a quan vaig anar a Escòcia"), una novel·la ("com ho diria... sí... fragmentària..."), una pel·lícula ("d'aquella mena de pel·lícula que l'has de veure més d'un cop"), el teatre ("sempre tinc la sensació que m'enreden, que allò no és de debò... Bé ja m'entens..."), una exposició de fotografies antigues, uns poemes, unes obres d'arquitectura i d'escultura ("que les mateixes formes amb el pas del temps et suggereixin coses noves") (21-33). Aquí, tot és símil, "relatiu" en paraules de Batlle. Els signes, fugitius i intangibles, mai no troben els seus referents precisos i, al final, l'home i la dona es queden escoltant el silenci i recordant unes veus allunyades que s'acostumen a sentir al fons de l'espai buit.[9] L'obra, escrita en clau de comèdia negra i amb l'humor irònic molt propi de Cunillé, aconsegueix desemmascarar una dimensió d'inutilitat tràgica darrera de les relacions humanes i la ineficàcia dels éssers d'atènyer un nivell de comunicació significatiu, veritable o autèntic.

8 La meva descripció de *Vacants* es fa a partir del text publicat i també a partir de la meva experiència com a espectadora davant la producció de la Companyia Hongaresa, sota la direcció de Paco Zarzoso el juny 1998 al Teatre Malic (Barcelona).

9 Veure Pablo Ley, "*Vacantes*: Una aproximació a la comedia" i Joan-Anton Benach, "Cruel comedia de dos 'Vacantes'".

És aquest impuls desconstructiu el que, a més a més, situa el teatre de Cunillé al costat de l'obsessió contemporània, de vegades anomenada "posmoderna", amb el procés de representació artística: la tendència de meditar o cridar l'atenció, de manera explícita o implícita, sobre el procés representacional o teatral, i de prestar-li fins i tot més atenció al procés que no pas al producte final. Les obres de Cunillé estan col·locades al límit entre allò que és representable i allò que és impossible de representar, les dimensions intersticials, fugaces, de la realitat de les quals la seva presència es distingeix només mitjançant els recursos de l'al·lusió i la insinuació. Llavors, la crisi d'ideologies que destaca Batlle és també una crisi que es desplaça al nivell de l'autoritat cultural, al nivell de la representació. Com ha notat Craig Owens les obres posmodernes "no només no reclamen tal autoritat sinó que també intenten subvertir activament tals reivindicacions..." (57-58).[10] El resultat, al teatre de Cunillé, és una meditació implícita sobre la noció de l'autenticitat i el concepte d'allò que és "real".

La qüestió de l'autenticitat sorgeix, per exemple, a *L'afer*, obra de Cunillé estrenada en castellà el 2000 a La Cuarta Pared de Madrid.[11] Aquí s'estableix un complicat teixit de relacions entre tres personatges. Un marit sospita de la fidelitat de la seva dona i per tant contracta un detectiu per què la vigili. Si el suposat "afer", en principi, no existeix –tot i que és impossible per l'espectador d'esbrinar la veritat– els personatges, tanmateix, a través de les seves pròpies manipulacions de la història, intentaran convertir-lo en una realitat. De fet, la raó de ser del detectiu poc a poc es va convertint en el fet que la dona tingués un afer veritable. Com la barana de fusta que ocupa un lloc prominent a l'escenografia, i que es va trencant al llarg de l'obra, els personatges ocupen una realitat tediosament banal però, també, subtilment fracturada, que sembla ésser gradualment envaïda per un món imaginari o quimèric. És com si intentessin omplir la buidor de les seves relacions personals amb una realitat alternativa.

L'ambigüitat que neix entorn d'aquest qüestionament de l'autenticitat es manifesta, de manera molt subtil a nivell del desenvolupament dels personatges, puix que les obres de Cunillé estan poblades d'éssers dels quals la seva autèntica realitat íntima, com ara la seva identitat sexual, emergeix com a una condició que sempre està en fase de construcció. Són personatges de vida interior difuminada, relliscosa. A *Libración*, les dues dones que es reuneixen de manera habitual al

10 Totes les traduccions són meves.

11 *L'afer* es representà en català al Teatre Artenbrut el juliol 2002, sota la direcció de Cèsar Martínez. El meu comentari sobre l'obra es fa a partir del text publicat i a partir de la meva experiència com a espectadora d'aquesta producció el 17 juliol 2002.

parc infantil semblen tenir una curiosa relació de dependència emocional que queda sense aclarir-se del tot. És una complicitat que es fonamenta en el fet d'haver presenciat juntes i de compartir el secret del petit "miracle" d'un gronxador. En *Apocalipsi*, Marta rebre un missatge al seu contestador automàtic d'una dona que ha coneguda en un viatge d'avió. Carme, un altre personatge d'aquesta obra, hi parla d'una sèrie de pressentiments negatius respecte a la relació entre Marta i la dona misteriosa. Cunillé deixa obertes a l'espectador totes les diverses possibilitats de relació o atracció que pot haver-hi entre aquestes persones, però mai no ens imposa, mai no ens tanca les portes d'un significat final.

Així, de manera anàloga al desplaçament temàtic, l'espai teatral d'aquestes peces també emergeix a través del prisma d'una forta subjectivitat, i el relativisme que brota a través de la construcció dels personatges contamina la concepció de l'espai. En *Rodeo*, obra escrita en castellà i estrenada pel Teatro Fronterizo el 1992 al Mercat de les Flors sota la direcció de Luis Miguel Climent, l'espai escènic se subjecta a un curiós joc d'òptica: l'escenografia gira uns noranta graus al cap de cada escena. L'espectador, doncs, es posiciona dins el lloc privilegiat de poder contemplar distintes visions i perspectives d'una mateixa realitat, un despatx del qual la seva vertadera identitat (una empresa de pompes fúnebres) s'amaga i s'envolupa en un ambient de misteri. Mai l'espectador no tindrà cap oportunitat d'abastar la totalitat sencera d'aquesta realitat; doncs l'espai es converteix en metàfora i motor del fort subjectivisme amb el qual s'impregna l'obra.

El despatx davanter que es presenta a *Rodeo* representa només un dels llocs característicament ambigus d'aquell paisatge anomenat "Cunellàndia" del qual els límits espacials es divisen, com observa Marcos Ordóñez, al llarg dels corredors marginals i els passadissos circumstancials de la vida urbana contemporània: "Sabem que som allí, altre cop, perquè reconeixem les seves llums i ombres (sempre imprecises, sempre canviants), els seus llocs recurrents: les zones de pas, els intersticis" (43). Són llocs com el parc infantil amb gronxadors que, a *Libración*, serveix de lloc de trobades nocturnes per a dues dones; el gran magatzem buit on, en *Accident* (1994), estan guardats milers de ventiladors durant un estiu extremadament calorós i on es reuneixen dos homes dels quals sorgeix una curiosa relació d'amistat i dependència com a resultat d'un accident de trànsit; el pis buit que, a *La venda* (1994), un personatge intenta vendre i altres dos intenten emplenar amb els seus desitjos; l'habitació d'hotel d'una petita ciutat marítima on, a *Privado* (1996), la vertadera identitat d'un home vacil·la entre metge, amant i taxista; l'ascensor d'una residència urbana que, en *Apocalipsi*, sembla tardar un temps infinit en baixar al nivell del carrer; el solar buit situat en una zona perifèrica d'una gran ciutat on,

a *L'aniversari* (2000), es troben per casualitat un home i una dona, cadascun esperant algú altre.

Els espais escollits per Cunillé, llocs poc definits, pràcticament buits, es constitueixen a partir dels cossos que els invadeixen i a partir dels anhels i ansietats que s'hi plasmen. És una situació que van captar amb molta destresa la dissenyadora d'escenografia Tobia Ercolina i la directora Yvette Vigatà a la seva posada en escena de *La venda*, l'any 1997.[12] Aquí, es van servir de grans làmines de plàstic semitransparent per evocar les parets del pis buit. La utilització d'aquestes làmines, combinades amb les tonalitats de llum difusa (dissenyades per Nuccio Marino), van suggerir la presencia d'una realitat evanescent, al punt d'esfumar-se.

Com és el cas de molts dramaturgs que participen de l'anomenada poètica de la sostracció, Barcelona i/o Catalunya sovint estan conspícuament absents d'aquests paisatges urbans. A *Privado* o *La venda*, per exemple, les úniques indicacions geogràfiques són unes referències al mar que es veu a través de les finestres. Les obres de Cunillé, de fet, són caracteritzades per una falta de geografia espacial i por l'evasió de signes d'una identitat geogràfica o cultural específica. Semblaria, doncs, que gravada dins la seva pròpia "geopatologia" (això és, segons Una Chauduri, la problemàtica entorn a la qüestió del lloc, la relació entre el lloc geogràfic i l'espai teatral) hi ha un desig de transcendir, a través del teatre, el seu propi espai cultural.

Des del quotidià al meravellós

El minimalisme teatral de Cunillé potser arribi a un punt màxim amb *Dotze treballs*, estrenada al Festival de Sitges el 1998 sota la direcció d'Albertí, on es presenten al llarg de dotze quadres breus dues dones sense identitat fixa, assegudes a un banc de jardí. A la primera escena, no diuen res. Només sembla, de tant en tant, com si una d'elles anés a parlar, però cap de les dues no s'atreveix a llençar la primera paraula. L'escena acaba en obscuritat. A les quadres següents les dues dones conversen, però les escenes que presencia l'espectador s'inicien després del començament d'aquestes converses, de tal manera que l'espectador pot tenir la impressió d'haver arribat massa tard per poder-ho abastar tot.[13] D'igual manera els llums que marquen les divisions

12 Els meus comentaris sobre *La venda* es fan a partir del text publicat i a partir de la meva experiència com a espectadora a l'estrena de l'obra el 17 juliol 1997, dirigida per Yvette Vigatà, al Teatre Adrià Gual (Barcelona).

13 La meva descripció de *Dotze treballs* es fa a partir del text publicat i a partir de la meva experiència com a espectadora a l'estrena el 8 juny 1998, al teatre Escorxador, dins el marc del Festival de Sitges Teatre Internacional.

escèniques s'apaguen abans que les converses hagin arribat al seu punt final, i per tant, l'espectador pot tenir també la impressió d'haver-ne sortit massa aviat. En aquestes "fotografies", l'únic punt de referència espai-temporal és el soroll d'un tren que s'acosta, però no se sap si és el tren d'avui, o d'ahir o de demà. Així, com a la vida mateixa, no hi ha línies clares per demarcar els límits del fet artístic, i aquesta absència de fronteres ontològiques produeix un tipus d'espectacularitat que es fon i es confon amb la realitat (de l'espectador), que sorgeix de manera espontània com a part d'un procés orgànic, sense fi ni principi.

El procés d'identificació, tan inherent al concepte més primordial de la teatralitat (i al teatre de caire naturalista o realista) sorgeix de forma natural ja que la quotidianitat monòtona que s'estableix dins obres com ara *Dotze treballs* és accessible a l'espectador, el convida a penetrar en aquest univers que sembla familiar i que neix a partir d'una sèrie de preocupacions que fins i tot poden ésser perfectament banals. I és que Cunillé fonamenta la seva dramatúrgia dins als llocs i terrenys més comuns. A *La cita*, posada en escena per Albertí el 1999, es retraten activitats tan familiars o freqüents com són la reparació d'un rellotge o la producció de fotografies de carnet.[14] A mesura que l'obra avança, però, emergeix un sentit de pèrdua, o de mancança metafísica, que pot resultar pertorbador i desorientant per l'espectador, ja que difícilment el procés inicial d'identificació condueix a aquell moment catàrtic, a aquella tradició "terapèutica antiga, contínua i robusta" que instintivament hom anhela (Schechner 208).

En altres obres l'activitat o ocupació en el qual s'involucren els personatges és menys coneguda o familiar, com a *Passatge Gutenberg* (una altra obra dirigida per Albertí, estrenada el març 2000 al Nou Tantarantana), on una dona es dedica a l'infreqüent ofici d'escriure cartes per a altres persones. En aquesta obra, "l'escriptora" en qüestió es troba amb dues clientes que voldrien utilitzar el seu servei, però cap de les dues no porta a sobre la direcció del destinatari de la seva carta. Es genera un element de suspens dramàtic que sorgeix de forma irònica degut a una inclinació natural per part de l'espectador de voler anticipar, o d'enyorar saber, cap a on el portaran els personatges o quan sorgirà el conflicte dramàtic. Són enyorances que quasi sempre queden sense complir-se.

Amb tot Cunillé es mostra capaç de trobar allò que és meravellós i inusitat dins les banalitats més fútils i més insubstancials. Com observa Beth Escudé: "és sens dubte, la responsable d'haver portat

14 Albertí va muntar *La cita* com a coproducció del Festival Grec de Barcelona i del Festival d'Edimburg. La producció va tenir dos repartiments diferents: l'un català; l'altre, britànic. La meva descripció es basa en el muntatge català, que vaig presenciar al Mercat de les Flors (Barcelona), el juliol 1999.

fins a les últimes conseqüències el recurs del 'petit detall irrellevant" (12). A *L'afer*, per exemple, el marit perd una agulla de corbata i es queixa d'un mussol que li ha sortit a l'ull. Entre les escenes d'aquesta índole es destaca també aquella de *Rodeo* on una dona fa un comentari sobre les coses que les persones habitualment porten a les butxaques i que, amb el temps, es van oblidant i es perden quan se'ls fa un forat dins el folre. "Después", ella explica "a veces, las encuentran y les resultan tan extrañas que vuelven a ser nuevas. Perderse para volver a empezar".

Aquesta realitat quotidiana, com ha apuntat Batlle, també revela molt sovint en aquests petits detalls una dimensió màgica o sorprenent ("La nova dramatúrgia" 60). A *Libración* hi ha el gronxador del parc infantil que es mou d'un costat a l'altre cada nit i a la mateixa hora sense que ningú no el toqui, i a *L'afer*, un home que creu sentir la veu de la seva mare ja morta. A *La venda* s'al·ludeix varies vegades a un ascensor que només puja. De manera freqüent els personatges de Cunillé revelen una cara lúdica o jocosa de l'existència humana. Poblen un paisatge de parcs infantils on ens revelen la dimensió meravellosa de la vida quotidiana. En *Apocalipsi* la Carme, asseguda a un gronxador d'un parc infantil, espera l'arribada del seu pare, que mai no arribarà. A *La venda* Eduard es vol ocultar darrera una porta del pis per poder fer el joc d'espantar Glòria quan torni a entrar al pis. Com ha notat Sanchis, "Su teatro posee la rara cualidad de recordarnos una realidad no demasiado ajena, un microcosmos vagamente familiar, pero al mismo tiempo sutilmente enrarecido, levamente distorsionado" ("En la deriva" 138-39). Cunillé té la capacitat de fer-nos percebre, o detectar, les petites absurditats del nostre propi món de tal manera que ens poden transmetre un lleuger sentiment de desorientació o meravellament davant aquesta realitat.

Fer visible l'invisible

En les seves reflexions sobre el drama relatiu, Batlle observa que l'interès que es veu en aquestes obres per les relacions humanes forçosament desemboca en una mena de "nou realisme", marcat per la seva teatralitat opaca ("Notes de l'autor" 71-72). En paraules de Josep M. Benet i Jornet, "El nou realisme no és el realisme del gran Ibsen, amb les seves escenes preparatòries i amb la seva obsessió per justificar-ho tot" (10). Es tracta d'una teatralitat és s'acosta més a les realitats interiors que no pas als paisatges exteriors (un recurs, de fet, molt propi del teatre del mateix Benet i Jornet). Aquesta opacitat també pot interpretar-se com una falta de referencialitat, simptomàtica d'un univers on preval la simulació, on s'han anul·lat les fronteres entre allò que és

real i allò que és virtual i on es privilegien l'estetització i l'espectacularització de la realitat: (la hiperrealitat). Si els signes teatrals semblen "opacs" és, perquè paradoxalment són tan transparents i tan despullats que pràcticament han perdut la seva funció representacional.

Jean Baudrillard, entre altres teòrics, ha descrit en repetides ocasions la nostra relació amb la cultura contemporània com una experiència delirant, al·lucinatòria, que ens posa en contacte amb una realitat virtual: una representació del món estétitzada, teatralitzada, filtrada a través de llentilles de color, l'Internet, l'aire condicionat, els sistemes estereofònics, la ràdio, la televisió i la pantalla de vídeo. Aquesta espectacularització d'allò que és real, comença durant l'època de les vanguàrdies de la primera meitat del segle vint i s'ha anat intensificant durant l'època contemporània amb l'augment dels mitjans de comunicació electrònics i la saturació tecnològica de la informació.[15] La realitat ja no es concep com a espectacle sinó que es desplaça, fins i tot es liquida, a favor de la il·lusió. Per tant, la nostra relació física, emocional i perceptiva amb el món, amb la historia, amb els altres éssers humans, ha estat alterada i també, en algunes instàncies, anul·lada.

De manera paral·lela, com ho destaca Valentina Valentini, el teatre actual es desenvolupa a partir de l'evaporació de les oposicions entre imatge i objecte, el que és mental i el que és físic, el que és real i el que és virtual (i jo afegiria aquí l'interior i l'exterior). Predomina la simulació, que anul·la els límits entre allò que és viu i allò que és reproduït. Així, l'art, el teatre, ja no serveix per representar, sinó per crear noves realitats situades "més enllà de la distinció natura-cultura, art-vida". El signe i l'objecte han arribat a fusionar-se i les paraules, per tant, s'apoderen de la seva capacitat de reemplaçar els gests i les accions. Comenta Valentini: "Cada paraula és alhora el missatger i el seu missatge" (19-22).

De conformitat amb aquestes circumstàncies, es podria suggerir que el nou realisme de Cunillé es produeix en el paisatge no referencial de la simulació. Utilitza el poder i l'energia de la imatge en directe no per representar, sinó per esborrar la barrera entre la vida i l'art, entrant a l'espai de la hiperrealitat: una realitat pura que voldria ésser espectacle de la vida mateixa. I, és potser, per tot això, que el seu teatre tingui aquella capacitat d'ésser tan pertorbador. No ens ofereix un realisme que es fonamenta en la psicologia; no dóna constància ni del marc representacional ni del món de l'artifici que és l'espai teatral, sinó que ens enfronta amb la superfície brutal d'un mirall. El procediment pot resultar, en efecte, esborronant.

A *La venda* hi ha una escena clau, un moment metateatal, dins la

15 Guy Debord entén el concepte de l'espectacle com "la societat mateixa,... una relació social entre persones mitjançant les imatges" (12).

qual Marta, personatge que, suposadament, treballa amb un programa de la ràdio, descriu una idea que se li ha acudit per un nou programa d'entrevistes. La idea es descriu no a través de la Marta "en directe", sinó a través de la seva veu enregistrada. Per tant, Cunillé submergeix el discurs de la Marta dins un marc ontològic que crida l'atenció entorn al procés representació (a la vegada que sembla fer un homenatge al teatre de Beckett i la seva obra *L'última cinta de Krapp*):

La MARTA *no agafa l'aparell. Pausa. La* GLÒRIA *apreta un botó i llavors se sent la veu de la Marta: "...Sí... a veure... va... Es tractaria que la gent parlés del que volgués... Trucarien per telèfon i parlarien del que els donés la gana... No se sentiria res més que la gent que parla... sense música... cap interrupció, ni res... Una trucada darrera l'altra i prou... (Pausa.) Fi de trajecte... (Pausa) Una altra vegada aquesta por... Però por de què... M'estic tornant boja... completament boja... No... va... estic bé! Déu meu... estic bé! (Pausa. S'acaba la gravació. La* GLÒRIA *apaga l'aparell gravador. Pausa.* (24)

Amb el programa descrit per la veu de la Marta, Cunillé sembla fer una reflexió irònica sobre el seu propi procés creatiu: deixar que els seus personatges parlessin d'allò que volguessin, creant, d'aquesta manera, una problemàtica ontològica sobre les fronteres entre l'art i la vida, la virtualitat i la realitat. Per Baudrillard "l'obscenitat comença precisament quan... tot es converteix en transparència i visibilitat immediata" i "l'obscè posa fi a tota representació" ("Ecstasy" 130).[16] El nou realisme de Cunillé posseeix aquesta dimensió obscena, d'implacable visibilitat. El teatre, com ens ha recordat Peter Brook en més d'una ocasió, "tendeix a ésser una expressió del món visible i conegut –per així aconseguir que aparegui l'invisible i el desconegut–" (*Más allá del espacio vacío* 391-92).[17] Cunillé porta aquest principi a la seva manifestació més extrema, donant substància de realitat als conceptes interiors, abstractes. El món que ens proporciona pot semblar enigmàtic pel fet de no ésser la mena d'artifici esperat, sinó la realitat quotidiana que potser no vulguem veure.

SHARON G. FELDMAN
UNIVERSITY OF RICHMOND

16 Vegeu també, Baudrillard, *Cultura y simulación*.

17 Vegeu també, Brook, *The Empty Space* 42.

Obres citades

Batlle, Carles. "El drama relatiu". *Suite*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001. 17-23.

—. "La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat". *Caplletre* 22 (primavera 1997): 49-68.

—. "Notes de l'autor". *Les veus de Iambu*. Barcelona: Edicions 62, 1999. 69-76.

—. "A manera de manifest: Lluïsa Cunillé i Maeterlinck", *El Pou de Lletres* K-11/12-L (tardor 1998-hivern 1999): 46-47.

Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. i intro. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. 130.

—. *Cultura y simulación*. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1998.

Belbel, Sergi. "Lluïsa Cunillé: El teatro de los 90". Intro. *Rodeo*. Nuevo Teatro Español 13. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas/INEAM/Ministerio de Cultura, 1992.

Benach, Joan-Anton. "Cruel comedia de dos 'Vacantes'". *La Vanguardia* 18 juny 1998: 48.

Benet i Jornet, Josep M. Pròleg. *Berna*. De Lluïsa Cunillé (amb *Home Perplex* de Raimon Àvila, *Patates* de Francesc Pereira, i *La Trobada* de Josep Pere Peyró). Biblioteca Teatral 83. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1994.

Boadella, Albert. *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.

—. *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera. 1946-1987*. Trad. Eduardo Supía. Barcelona: Alba, 2001.

Chaudura, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P , 1995.

Coca, Jordi. "És relatiu, això del drama relatiu?" *Serra d'Or* 483 (març 2000): 51-53.

Cunillé, Llüisa. *Accident*. Prolèg. José Sanchis Sinisterra. Biblioteca Teatral 92. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1996.

—. *L'afer*. El Galliner/Teatre 164. Barcelona: Edicions 62, 1998.

—. *L'anniversari*. Col-lecció de Teatre Contemporani 3. Tarragona: Arola, 2000.

—. *Apocalipsi*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya/Proa, 1998.

—. *Dotze treballs*. Teatre de Butxaca 10. Lleida: Pagès Editors, 1998.

—. *Libración* (amb *Rodeo*) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

—. *Passatge Gutenberg*. Teatre de Butxaca 16. Leida: Pagès Editors, 2000.

—. *Privado*. *Escena* 37 (1997): 28-41.

—. *Rodeo*. Intro. Sergi Belbel. Nuevo Teatro Español 13. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas/INEAM/ Ministerio de Cultura, 1992.
—. *Vacants*. Teatre Tres i Quatre. València: Eliseu Climent, 2000
—. *La venda*. Col-lecció de Teatre Contemporani 3. Tarragona: Arola, 1999.
DERRIDA, Jacques. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation". *Writing and Difference*. Ed. and Tran. Alan Bass. Chicago, U of Chicago P, 1978. 232-50.
ESCUDÉ, Beth. "Mala herba". Programa de Pagament. *Apocalipsi*. Barcelona: Teatre Naciional de Catalunya, 1998. 11-12.
GARNER, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
ORDÓNEZ, Marcos. "Aprengui a estimar la tònica". *Avui* 23 març 1998: 43. Reimp parcial. en *Apocalipsi*. De Lluïsa Cunillé. 90-91.
OWENS, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. 57-82.
DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone, 1994: 12.
H., J. "Premio Born 1999 de Teatre: *L'aniversari*, de Lluïsa Cunillé. *Primer Acto* 281 (1999): 138-39.
LEY, Pablo. "*Vacantes*: Una aproximació a la comedia". *El País* 23 juny 1998. Secció Catalunya.
RAGUÉ-ARIAS, María-José. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (INEAM), 2000.
—. El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy). Barcelona: Ariel, 1996.
RODÉS, Juli. "Amb la obra *L'aniversari* Lluïsa Cunillé gana el XXIV Premi Born de Teatre. Escena 65 (febrer 2000): 48-49.
SANCHIS SINISTERRA, José. "En la deriva del tiempo (Lluïsa Cunillé). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ed. Manual Aznar Soler. Ciudad Real: Ñaque, 2002. 138-39.
—. "Una poètica de la sostracció". Pròleg. *Accident*. De Lluïsa Cunillé. Biblioteca Teatral 92. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1996.
SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nueva York, Routledge, 1988.
VALENTINI, Valentina. *Després del teatre modern*. Trad. Núria Garcia Calders. Barcelona: Institut del Teatre, 1991. 9-22.