



Lluisa Cunillé



Generalitat
de Catalunya



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Índex

Presentació		5
-------------	--	---

Sobre l'autora	LAURENT GALLARDO	7
	XAVIER ALBERTÍ	14
	ANA PRIETO NADAL	15

El seu univers dramàtic	XAVIER PUCHADES	21
	ALBERT ARRIBAS	30
	HÉCTOR MELLINAS	32



Presentació

Lluïsa Cunillé és una de les veus en actiu de major trajectòria que té actualment la dramaturgia catalana contemporània, amb una enorme influència sobre alguns dels principals dramaturgs joves del nostre país.

La solidesa del seu insubornable compromís envers l'escriptura —amb una especial atenció a les mecàniques de representació del dolor que aquesta comporta— ha estructurat una obra que ja aplega una cinquantena de títols estrenats.

Per aquest motiu, el Teatre Nacional ha decidit dedicar l'epicentre de la temporada 2017/2018 a aquesta prolífica i fascinant autora, per tal de donar a conèixer especialment la seva producció durant l'última dècada, en la qual la minuciositat lingüística que havia caracteritzat la mirada ètica de les seves primeres peces s'ha vist enriquida amb un treball de gran lucidesa ideològica sobre la construcció dels personatges i les trames teatrals.

Sobre l'autora

LAURENT GALLARDO

(*Professor titular de la Universitat Grenoble Alpes, i traductor de la Maison Antoine Vitez*)

«El teatre de Lluïsa Cunillé: un art de la fuga?»

PRESTIDICITADOR: [...] Quitar es muy fácil.
Lo difícil es poner.

DIRECTOR Es mucho más difícil sustituir.
(Federico García Lorca, *El público*)

Hi ha obres que responen a una exigència de llibertat, que revelen un horitzó sorprenentment diferent, estranyament verge. El teatre de Lluïsa Cunillé és l'expressió radical d'aquesta exigència. Als antípodes dels fabricants d'espectacles que dominen la indústria cultural i de les seves relacions cada vegada més eloqüents amb el poder, la nostra autora no tolera l'acomodament. Li hauria estat senzill d'escriure d'una altra manera per tenir cada any un lloc assegurat a la cartellera, però el teatre és per a ella una altra cosa: una necessitat existencial, una pràctica viva, capaç de transgredir un ordre establert, de resistir al simulacre de realitat que ens imposa la societat de l'espectacle. Es tracta de rebutjar la servilitat de l'art com es rebutja una idea miserable de la vida.

El teatre de Lluïsa Cunillé es bas-teix sobre aquest afany de llibertat que dona coherència al conjunt de la seva obra malgrat les formes canviants que adquireix al llarg de la seva trajectòria. En aquest sentit, cal destacar que la cartografia del seu univers teatral és força complexa perquè està formada per territoris on brollen realitats dramàtiques diferents: des del drama original fins a les pràctiques hipertextuals més diverses,

com les adaptacions o els muntatges, passant per les obres lírico-teatral i fins i tot el guió cinematogràfic. Però també és cert, com assenyalava l'estudiosa Ana Prieto, que «este universo es inconfundiblemente suyo, inconfundiblemente *Cunillelandia*»¹ per la seva singularitat en el panorama del teatre català.

Si, com totes les grans obres, la de Lluïsa Cunillé és identificable d'un cop d'ull —només calen un parell de rèpliques per saber que som a Cunillelàndia— també escapa a tot discurs crític que intenta tancar-la en un espai unívoc. No obstant això, entre les interpretacions més freqüents predomina la idea d'una suposada inconcreció de l'obra, criticada per alguns i elogiada per altres. Seguint aquesta línia, José Sanchis proposa una lectura que situa el teatre de Lluïsa Cunillé en el marc d'una «poètica de la sostracció»:

Desde la oclusión casi total del referente y/o del contexto situacional [...] hasta la renuncia a desvelar [...] 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.²

Aquesta descripció suggeridora ens dona pistes per entendre l'escriptura de Lluïsa Cunillé, però possiblement sigui més reveladora de les concepcions teatrals de José Sanchis i del seu interès pel que ell anomena la «dramatúrgia menor», sota la influència de Beckett i de Pinter, que del teatre de la nostra autora. Per això, resulta necessari qüestionar la

lectura de Sanchis que, amb el temps, s'ha imposat com una realitat incontestable del discurs crític sobre l'autora.

El concepte de «poètica de la sostracció» parteix de la idea que Lluïsa Cunillé escriu contra el sistema convencional del drama realista amb la fi de dinamitar una per una les seves pautes dramaturgiques. «[Su] particular arte poética [...] opera por atenuación, por eliminación, por omisión»³, explica José Sanchis, com si veiés reflectit en aquesta obra el seu propi sistematisme creatiu.⁴ Però, el punt de partida de Lluïsa Cunillé és diferent. Si bé és cert que el seu teatre s'allunya des del començament d'un determinat cànon realista, aquest univers teatral no sembla tan opac com afirma el dramaturg valencià. Fins i tot podríem dir que, a les primeres peces, l'autora planteja situacions dramàtiques d'una evidència aclaparadora que alguns títols resumeixen a la perfecció: *La festa* (1994), *Accident* (1996), *La venda* (1997), *La cita* (1998). Una cosa ben diferent és la interpretació que se'n pot fer. L'estudiosa americana, Sharon Feldman, afirma al respecte que «[aquest] univers teatral manifesta un nivell de realisme (o hiperrealisme) [...] tan desproveït de significació, que és com si d'alguna manera hagués esborrat la barrera entre l'art i la vida»⁵. Sembla que la finalitat del teatre de Lluïsa Cunillé no sigui la sostracció sistemàtica de les convencions del drama realista sinó la substitució d'una manera d'entendre la realitat per una altra, que implica una ruptura entre els signes (d'un accés quasi immediat) i la seva significació (sempre indeterminada). Així doncs, hauríem de situar Lluïsa Cunillé més en la línia de Kafka que en la de Beckett perquè el seu teatre, igual que l'obra kafkiana, no és ni opac ni dogmàtic: presenta el món com un lloc obert a la significació i sempre defraudat per ella, de tal manera que el drama no és mai una resposta al misteri

de la vida. La seva funció és el dubte davant de la realitat mateixa.

Per tant, en lloc d'intentar aplicar al teatre de Lluïsa Cunillé un patró interpretatiu unívoc, caldria observar de quina manera l'obra respon al que podríem anomenar, citant el filòsof francès Gilles Deleuze, un moviment de desterritorialització que l'autora realitza, explorant àmbits extrateatral (com la novel·la, el cinema, la música) i revisitant la història del teatre a la recerca de formes dramàtiques que alimentin la seva pròpia poètica (Ibsen, Valle-Inclán o també Pasolini).⁶ De fet, una de les particularitats de l'escriptura de Lluïsa Cunillé és precisament que dialoga de manera incessant amb referents culturals en un intent d'actualització de formes artístiques preexistents. Xavier Albertí recorda al respecte que les seves fonts d'inspiració «son más del ámbito de la cultura en general que de la literatura dramática».⁷ En la maduració de la seva obra ocupen un espai determinant els llibres de Robert Walser i de Franz Kafka; la pintura d'Edward Hopper; les pel·lícules d'Antonioni, Dreyer, Bergman o Tarkovsky. I només citem aquí algunes de les seves influències més evidents. Tinent en compte que aquesta característica és inherent a l'obra, volem analitzar l'ús que Lluïsa Cunillé fa dels seus referents per propiciar una actitud de dubte davant de la realitat.

De tota evidència, aquests referents no constitueixen uns models o uns ideals que l'autora intenta imitar. Si ho hagués fet, la seva obra no tindria ni la coherència interna ni la singularitat formal que la caracteritzen. En realitat, tenen una altra finalitat: orienten el moviment de desterritorialització segons les necessitats creatives de l'autora. Dit d'una altra manera, serveixen d'intercessors, tal com Gilles Deleuze defineix aquest concepte propi de la seva filosofia:

La creació són els intercessors. Sense ells, no hi ha obra. Poden ser gent —per a un filòsof, artistes o científics i per a un científic, filòsofs o artistes— però poden ser també coses, plantes o fins i tot animals. [...] Necessito els meus intercessors per expressar-me [...], sempre treballam de manera col·lectiva fins i tot quan no es veu.⁸

Si observem el teatre de Lluïsa Cunillé des d'aquesta perspectiva, l'obra es presenta com una caixa de resonància, on es barregen els ecos d'altres dramàturgies i d'altres camps de creació. És com si Lluïsa Cunillé busqués intercessors per desplegar, des de l'escriptura, el que podríem anomenar un art de la fuga. Musicalment, sabem que la fuga és una forma que fa dialogar veus i/o instruments: una veu avança amb un tema mentre una altra interpreta el tema en contrapunt, de tal manera que assistim al sorgiment d'una línia vocal, fruit d'aquesta polifonia. Precisament, es tracta de demostrar que els intercessors de Lluïsa Cunillé funcionen com a contrapunts temàtics i formals, instaurant un joc de variacions que té a veure amb l'exploració de formes teatrals i extrateatrals.

Per explicar aquest procés creatiu, volem articular el nostre estudi al voltant de dos intercessors que aportin un enfocament global sobre la relació que Lluïsa Cunillé estableix amb els seus referents culturals. El primer d'aquests intercessors és el teatre de Valle-Inclán, i més precisament la seva concepció esperpèntica del drama, que permet a l'autora d'explorar un teatre obertament polític. L'altre intercessor que volem tractar és el relat kafkià. Insistirem en allò que l'estudiosa francesa Marthe Robert anomena la *tècnica al·lusioniva* de Kafka, que inaugura una ruptura entre els signes i la significació. Veurem precisament que «el teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé»,⁹ com l'anomena Sharon

Feldman, és més proper a aquesta poètica kafkiana que a una suposada exploració de l'opacitat.

* * *

Xavier Albertí assenyalava que «si al principi de l'escriptura de Lluïsa Cunillé les paraules explicaven els silencis, ara els silencis expliquen les paraules. Tot això perquè l'autora ha vist que calia diversificar, fer créixer els seus personatges sense banalitzar-los des de la repetició dels models que ja havien donat prou de si».¹⁰ Així doncs, a partir de 2001, en la segona etapa de la seva producció —que s'inicia amb *Aquel aire infinito* (2001)— l'autora centra la seva escriptura en el personatge i explora formes dramàturgiques més basades en la paraula que en el silenci. Precisament, a *El bordell* (2008) la influència de Valle-Inclán obre la via a una diversificació dels personatges en una perspectiva clarament esperpèntica que implica, al nivell de l'escriptura teatral, una profusió estilística en ruptura amb les seves primeres obres.

Assumir l'herència de Valle-Inclán suposa també explorar una concepció explícitament política del drama. L'estudiós francès Serge Salaün (també traductor de Valle-Inclán) assenyalava que «l'esperpent és un acte d'acusació virulent de la realitat espanyola».¹¹ I precisament, *El bordell* respon a un projecte polític semblant. En aquesta obra, un vint-i-tres de febrer, vint-i-cinc anys després del cop d'estat, uns personatges coincideixen, una nit de tempesta, en un bordell a prop de la frontera. Els tres socis del negoci —un vell polític transvestit, un vell banquer i un vell militar— tenen previst reunir-s'hi per celebrar que, la nit del cop d'estat, van decidir comprar el negoci a la Madame que el regenta. Aquesta mateixa nit, una de les filles del vell polític hi fa parada per trobar-se amb el seu pare i assisteix

desconcertada a l'arribada de la resta de socis, mentre al pis superior el vell client del bordell, que es presenta com el rei d'Espanya, està ocupat amb totes les prostitutes del local. Llavors apareix a escena un noi, que acaba d'estavellar el cotxe contra un arbre i que pateix amnèsia, un estat mental que és una clara metàfora de la joventut d'avui. Mentrestant, la Madame s'adona que totes les prostitutes són mortes perquè el vell client ha abusat dels somnífers. Si el rei està tranquil perquè sap que ningú el pot jutjar, en canvi, el vell militar no vol que el facin responsable de la situació. Furiós, treu la pistola i dispara a l'aire. De cop, un dels braços de la làmpada es desprèn i es clava al pit del rei. El noi intenta comprovar el seu estat i finalment s'exclama: «Atès que el rei no respon, el rei és mort».¹²

Més enllà del to clarament esperpèntic de l'obra, alguns elements ficticials recorden de manera explícita l'univers de Valle-Inclán. A la darrera escena, mentre el rei jeu a terra, el vell militar demana al noi que li col·loqui un mirall a sota el nas i que després li clavi un dard a la mà per constatar la seva mort. Com assenyala Ana Prieto, «esta segunda parte de la comprobación empírica sin duda está inspirada en la intervención de un cochero que, en la escena del velorio de Max Estrella [en *Luces de Bohemia*], proponía encender una cerilla y acercarla al pulgar del difunto».¹³ Així doncs, en la línia de l'esperpèntic, aquesta obra diu alhora la impossibilitat de la tragèdia en la nostra societat i la seva necessitat absoluta, paradoxal que desemboca en l'absurd. Com el teatre de Valle-Inclán, el de Lluïsa Cunillé parteix de la constatació d'una realitat espanyola degradada fins al punt que aquesta situació només pot traduir-se teatralment pel contrari de la tragèdia: és a dir per la farsa, la paròdia i un grotesc sistemàtic. Els personatges són quasi tots figures paròdiques del teatre de Shakespeare, altre gran intercessor del

seu teatre: el vell militar està inspirat en Coriolà, el vell banquer en Timó d'Atenes, el vell polític en el Rei Lear i el vell client en el Rei Joan. La viatgera recorda alhora Ofèlia (*Hamlet*) i Cordèlia (*El rei Lear*) i la Madame, els bufons de *Coriolà* i del *Rei Lear*. De fet, la peça està farcida de cites de les obres shakespearianes que acabem d'esmentar. Davant d'aquesta realitat degradada, l'única solució possible, com ho preconitza Nietzsche, és estètica. Això explica la incontinència verbal (tan nova al teatre de Lluïsa Cunillé), la gesticulació desmesurada dels personatges, projectades teatralment amb aquesta «crueltat» de la qual parla Antonin Artaud i que ha de provocar un plaer teatral i, sobretot, una presa de consciència. Xavier Albertí deixa clar al respecte que *El bordell* «es una obra sobre el poder [polític, econòmic y militar] i sobre la manera en que se articula este poder».¹⁴

És evident que aquest joc d'influències té una doble conseqüència: d'una banda, Lluïsa Cunillé recupera la tradició del teatre esperpèntic i de la tragicomèdia que, en el context espanyol, no va prosperar més enllà de Valle-Inclán i d'alguns dels seus epígons com Miguel Mihura o Jardiel Poncela. Però no es tracta tan sols d'afirmar un compromís amb aquest llegat sinó també d'actualitzar-lo en un context sociopolític que, en molts aspectes, recorda els últims anys de la Restauració. En aquest sentit, *El bordell* participa d'una rehabilitació del gènere tragicòmic entès com una eina al servei d'un teatre compromès. Ja ens ho deia Valle-Inclán: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada».¹⁵ I és precisament això el que Lluïsa Cunillé experimenta en aquesta obra.

D'altra banda, l'actualització de la tragicomèdia valleinclanesca li permet també de regenerar el seu teatre de tal manera que aquest joc d'influències implica, com assenyala el crític Eduard Molner, «una

sofisticada evolució dramàtica que ha llenat de locuacitat los antiguos silencios del teatro Cunillé, para liberar sus personajes de unas estructuras dramáticas que habían llegado a sus límites». ¹⁶ De fet, aquesta influència també està present en algunes peces de teatre musical creades en col·laboració amb Xavier Albertí, com *El dúo de la Africana* (2008), i en obres més recents, com *El carrer Franklin* (2015), on l'autora continua explorant una escriptura tragicòmica en una perspectiva clarament política.

* * *

Si els crítics han recalcat en moltes ocasions la influència de Valle-Inclán sobre el teatre de Lluïsa Cunillé, poques vegades s'ha analitzat l'impacte que Kafka ha tingut i continua tenint sobre la seva obra. Tot i això, Ana Prieto assenyalava que l'autora indaga «un concepto de realismo ampliado para acoger la zona oscura, misteriosa e inefable de la vida humana» ¹⁷ i recorda que aquesta estètica s'inscriu dins de l'herència de Beckett i de Kafka. Ja hem vist abans que resulta poc convincent la idea d'opacitat, fins i tot en el seu primer teatre, on predomina la vacuitat i el silenci. Xavier Albertí afirma al respecte que l'autora «valora més l'ambigüitat que la inconcreció» ¹⁸ i això ens posa en la pista d'una influència kafkiana que no té res a veure amb un suposat hermetisme.

En el seu estudi de l'obra de Kafka, ¹⁹ Marthe Robert defensa la idea que la seva literatura no és simbòlica, com es pensa habitualment, sinó que respon a una tècnica pròpia que substitueix el símbol per l'al·lusió. Roland Barthes recorda al respecte que «el símbol (la creu del cristianisme) és un signe segur, [que] afirma una analogia (parcial) entre una forma i una idea i implica una certesa». ²⁰ Precisament, el relat de Kafka trenca amb aquesta certesa perquè autoritza

mil claus interpretatives possibles, la qual cosa vol dir que no en valdria cap. L'al·lusió, en canvi, com assenyalava Roland Barthes, representa «una força defectiva que desfà l'analogia en el moment en què la planteja». ²¹ A *El procés*, K. és detingut per un Tribunal: aquesta és una imatge tòpica, previsible de la justícia. Però descobrim ràpidament que aquest tribunal no concep els delictes com ho fa generalment la justícia: llavors, l'analogia deixa de funcionar sense desaparèixer, de tal manera que l'obra es presenta com una paràbola però no sabem de què. Així doncs, en lloc d'explicar el món, la literatura de Kafka el dona a veure a través d'imatges truncades, que no poden limitar-se a una interpretació única sense córrer el risc d'un empobriment, d'una reducció. Dit d'una altra manera, Kafka inaugura una ruptura entre els signes i la significació perquè suspèn el sentit en benefici de l'enigma de les imatges (imatges que funcionen com a indicis més que com a símbols).

Si podem considerar el teatre de Lluïsa Cunillé com kafkià, ²² és perquè fa de l'al·lusió un dels seus principis dramàtics. La peça *Occisió* ens dona un bon exemple d'aquest mecanisme d'escriptura. A l'obra, dues dones, D i H, es veuen obligades a conviure en un ritual apartat del món durant una setmana. D és la propietària de l'establiment que està a punt de tancar per manca de públic. H és la darrera clienta. Ha reservat una habitació per tota la setmana i té la intenció de quedar-s'hi per molt que D insisteixi perquè se'n vagi. Cada nit, com un ritual, les dues dones es troben al saló de l'hotel per parlar de les seves activitats quotidianes però, a mesura que progressa l'acció, la conversa es torna cada vegada més estranya i, com en una pel·lícula de David Lynch (altre gran mestre en l'art del relat al·lusiu) entrem en un *thriller* on res és el que sembla. L'arribada inesperada d'A, automobilista que es diu víctima d'un

accident durant la nit, trenca l'equilibri precari de la relació entre les dues dones. La passivitat aparent deixa pas a l'esglai quan D mata A d'un cop de fusell. Amb aquest esdeveniment tràgic anunciat pel títol, els personatges abandonen la inèrcia de la seva existència. Però al final tot queda en suspens: com si res, les dues dones tornen a la vida quotidiana, marcada per la consciència del temps, indissociable de l'experiència de la mort.

És interessant observar que el decorat únic d'un saló d'hotel contribueix a crear un sentiment d'estancament, com si es tractés d'una sala d'espera. Ana Prieto assenyala que aquest espai és una «metàfora de un espacio mental y de una actitud vital que se prepara para una transición». Aquesta situació existencial, pròpia dels personatges de Lluïsa Cunillé, també recorda la dels antiherois kafkians, atrapats en una mena de transició que no s'atura mai. A *El procés*, K. no és ni culpable ni innocent. A *La metamorfosi*, Gregor Samsa ja no és un home però tampoc una panerola. De tota evidència, aquesta indeterminació kafkiana també és una constant del teatre de la nostra autora.

A *Occisió* observem també que Lluïsa Cunillé elabora un univers dramàtic a partir d'elements senzills i anodins (una tassa de cafè, una roda punxada, un accident de cotxe) i és precisament sobre el joc interpretatiu de les possibles relacions entre aquests elements que es basteix la teatralitat de l'obra. Seguint la tècnica al·lusiva de Kafka, l'autora desorienta constantment la interpretació i amplifica, gràcies a un subtil joc de variacions, un clima canviant que deriva a poc a poc cap a una situació de ruptura, marcada per l'assassinat d'A. Però qui és aquest estrany automobilista? Per què l'han assassinat? Quines són les relacions veritables entre aquests tres personatges? Com al relat kafkià, és interessant constatar que, en darrera instància, és el lector/espectador qui té l'obligació (i potser la

necessitat) de relacionar els diferents indicis per explorar el sentit d'un drama que paradoxalment actua sobre el món per la seva capacitat de suspendre el sentit i de resistir d'aquesta manera a una idea consensual de la realitat. Xavier Abertí ho expressa d'una altra manera: «el teatro de Cunillé, afirma, permite identificaciones inidentificables. [...] Es un teatro donde las armas de la sensibilidad del espectador deben estar bien afiladas». ²³ En definitiva, es tracta d'assumir que el sentit del món no és enunciable i de considerar l'art —i el teatre en particular— com una força capaç d'interrogar i d'eixamplar la nostra manera de concebre i d'entendre la realitat.

* * *

En una fuga, arriba sempre un moment en què les veus s'entrellacen per formar un cant autònom, una entitat flotant i anònima que no depèn d'una veu en particular sinó del conjunt. Un efecte semblant resulta de la relació que Lluïsa Cunillé estableix amb els seus intercessors. No es tracta d'imitar-los sinó d'inventar un pensament Cunillé-Valle-Inclán o Cunillé-Kafka, un pensament en tercera persona, híbrid de tal manera que el concepte clàssic d'autor considerat com a creador *ex nihilo* perd la seva validesa perquè la creació es presenta d'entrada com una tasca col·lectiva. Podríem dir que la soledat creadora de Lluïsa Cunillé està poblada per intercessors sense els quals no podria expressar allò que vol expressar.

A través d'aquest art de la fuga, es tracta, doncs, de multiplicar els encontres amb formes dramàtiques heretades del passat, amb la novel·la, amb el teatre musical, amb el cinema, per alimentar una recerca pròpiament teatral. La força de l'escriptura de Lluïsa Cunillé té a veure amb la capacitat de deixar de banda un conservadorisme que pretén momificar l'obra dramàtica i un modernisme que

proclama ritualment la mort del drama (o la seva dissolució en l'escriptura escènica). Lluïsa Cunillé practica una via mitjana, conscient que la llibertat creativa depèn de la possibilitat de posar la tradició al servei d'una renovació del drama perquè, com assenyalava Xavier Albertí, «l'autora sap que les convencions dramàtiques són molt més que un dipòsit de formulacions estètiques, són sobretot eines de representació —per tant de reconeixement— d'una realitat que no deixa de produir víctimes de tota mena».²⁴ Es tracta, doncs, d'emancipar la forma dramàtica per transformar la realitat. Aquesta és, en definitiva, l'exigència de llibertat a la qual respon el teatre de Lluïsa Cunillé.

NOTES

¹ Ana Prieto, *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)*, tesi doctoral dirigida per José Romera Castillo, Madrid, UNED, 2015, p. 27.

² José Sanchis Sinisterra, «Lluïsa Cunillé: una poètica de la sustracció», a José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Naque, 2002, p. 142.

³ José Sanchis Sinisterra, *art. cit.*, p. 141.

⁴ Vegeu José Sanchis Sinisterra, «Por una dramaturgia menor», a José Sanchis Sinisterra, *op. cit.*, pp. 244-248.

⁵ Sharon Feldman, «El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé», a *Catalan Review*, vol. XVI, núm. 1-2, 2002, p. 142.

⁶ La influència d'Ibsen es fa palesa a *Patos salvajes* (2011), obra coescrita amb Paco Zarzoso, i a *Al Contrario!* (2013). En aquesta darrera peça, l'autor noruec apareix com a personatge. Pel que fa a Pasolini, cal citar *ppp* (2005), muntatge dramàtic de textos de l'autor italià que va comptar amb la col·laboració de Xavier Albertí. I, com veurem més endavant, el teatre de Valle-Inclán va influenciar, entre altres, *El bordell* (2008), la reescriptura de la sarsuela *El dúo de la Africana* (2007) que s'inspira del *Tirano Banderas I*, més recentment, *El carrer Franklin* (2015).

⁷ Ana Prieto, «En torno a Lluïsa Cunillé: entrevista a Xavier Albertí», a Ana Prieto, *op. cit.*, p. annex 1.7.

⁸ Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 171. Traducció L. Gallardo.

⁹ Sharon Feldman, *art. cit.*, p. 141.

¹⁰ Xavier Albertí, «Pròleg», a Lluïsa Cunillé, *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62, 2008, p. 11.

¹¹ Serge Salaün, «Présentation», a Ramon del Valle-Inclán, *Lumières de Bohème et Carnaval de Mars (Esperpentos)*, Grenoble, ELLUG, 2015, p. 28.

¹² Lluïsa Cunillé, *El bordell*, a Lluïsa Cunillé, *Teatre reunit (2007-2017)*, Arola Editors / TNC (en premsa).

¹³ Ana Prieto, *op. cit.*, p. 291.

¹⁴ Santiago Fondevila, «Albertí dirige 'El bordell', tragicomèdia sobre el 23F», *La Vanguardia*, 4 de novembre, 2008, p. 35.

¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 2010, p. 85.

¹⁶ Eduard Molner, «Un burdel llamado España». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de novembre, 2008, p. 5.

¹⁷ Ana Prieto, *op. cit.*, p. 196.

¹⁸ Xavier Albertí, «Pròleg», a Lluïsa Cunillé, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ Marthe Robert, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960.

²⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 145. Traducció L. Gallardo.

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² Més enllà de l'ús que Lluïsa Cunillé fa de l'al·lusió, el seu teatre també incorpora aspectes temàtics i formals propis de l'obra kafkiana. L'estructura d'*Islàndia* (2009), per exemple, sembla inspirada en la novel·la *Amerika*. Hi trobem també una sèrie de cites d'*El procés*.

²³ Xavier Albertí, «Cunillélandia», a *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, núm. 284, 2000, p. 41.

²⁴ Xavier Albertí, «Pròleg», a Lluïsa Cunillé, *Deu peces, op. cit.*, p. 12.

XAVIER ALBERTÍ

«Pròleg» a *Deu peces* de Lluïsa Cunillé, 2008.

Lluïsa Cunillé s'ha consolidat com a autora teatral des de l'evolució natural d'una escriptura que sense proposar-s'ho ha trobat el seu espai en una certa cultura escènica de prestigi, alternativa o més o menys marginal, i que per tant no li demanava res concret. Això ha permès que les seves obres partissin gairebé sempre d'una necessitat molt personal d'explicar això o allò i de fer-ho d'una determinada manera.

Algú com ella, poc interessada en el coneixement sistemàtic dels autors de la renovació dramaturgica, els experimentadors de noves formes d'entendre i fer el teatre; algú com ella que segueix preferint Txèkhov i Ibsen a Beckett i Pinter, que quan va a la biblioteca o a la llibreria acaba emportant-se un llibre de Robert Walser o d'Elias Canetti, d'Imre Kertész o de Juan Carlos Onetti, autors —no ens enganyem— que interessen poc a les indústries editorials. Que quan et regala una pel·lícula —cosa que fa sovint— és d'un d'aquells autors dels quals tots ens n'omplim la boca, però poques vegades mirem —perdó, hauria de dir «veiem». S'ha de tenir temps per veure una pel·lícula de Bergman o de Sokurov o de Dreyer. Ella se les sap de memòria. Entre d'altres coses perquè té temps. Perquè ha sabut —miracle!— professionalitzar-se com a lectora, miradora de pel·lícules, passejadora i dramaturga. I aquest saber miraculós l'ha fet única en el nostre món, pel seu talent i per l'exercici de la seva vida quotidiana.

La Lluïsa, com totes aquelles persones que saben que «pensar és saber-se sol dins el llenguatge», és una bona lectora. Alguns autors li han ensenyat a valorar més l'ambigüitat que la inconcreció (Luis

Rosales); la funció poètica del llenguatge que la circulació indiscriminada de la parla quotidiana (Pier Paolo Pasolini); els espais de la memòria que les postals d'estiu (Dino Buzzati)...

És curiós que la majoria de les obres publicades aquí comencin amb una pregunta: *Cel*, el seu petit conte metafísic, comença dient: «L'hi agrada?»; *Atlàntida* —hi va haver una altra forma de civilització abans que aquesta—: «Quina hora és?»; *La cita* —drama d'estacions—: «Ha provat de donar-li menjar a un esquirol?»; *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* —la subversió de la bellesa—: «Li fa res si li faig un dibuix mentre es pren el cafè?»; *Occisió* —thriller psicològic?—: «Puc parlar un moment amb vostè?»; *Barcelona, mapa d'ombres* —interior de família—: «Ha vingut una altra vegada a demanar-me que marxi?».

Em sembla que era Jean-Louis Barrault qui deia que les peces de teatre que comencen amb una pregunta acostumen a respondre-la al llarg de la mateixa obra. Em sembla també que ell es referia especialment al *Hamlet* de Shakespeare: «Qui hi ha?» es pregunta l'obra sobre aquella estranya presència metafísica que s'assembla al difunt rei. Saber qui o què és aquella presència segurament deu ser important per entendre l'obra. En el cas de la Lluïsa la resposta a aquestes banals preguntes ens permetrà formalitzar un món que comença i acaba en si mateix, que es resisteix a la sinopsi argumental, que formula unes relacions interhumanes desplaçades del que les convencions anomenen normalitat, on els mons sensatament establerts vigilen els mons insensats, on les persones insensates troben altres persones insensates i aquestes dubten que la seva insensatesa sigui la solució de res.

Per a la Lluïsa els personatges són reflexos de la posició de l'ésser humà en un món que els maltracta. Van començar operant en el seu teatre amb la voluntat

de construir silencis; ara estan més preocupats per trobar la paraula exacta. Al principi de la seva escriptura les paraules explicaven els silencis, ara els silencis expliquen les paraules. Tot això perquè la Lluïsa ha vist que calia diversificar, fer créixer els seus personatges sense banalitzar-los des de la repetició d'uns models que ja havien donat prou de si.

El concepte 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.

Ara fa poc, la Lluïsa ha començat a llegir Shakespeare —abans li havia fet una certa mandra—, i espera d'aquesta lectura el mateix que li va passar quan va llegir Èsquil, Sèneca o Valle-Inclán: fer un salt en aquesta necessitat de diversificar els seus personatges. No és fàcil en una autora que escriu constantment i que exigeix a la seva escriptura una enorme honestat ideològica; una autora que sap que l'escriptura dramàtica i les convencions escèniques són molt més que un dipòsit de formulacions estètiques, són sobretot eines de representació —per tant de reconeixement— d'una realitat que no deixa de produir víctimes de tota mena.

ANA PRIETO NADAL

«Entrevista a Xavier Albertí», annex a *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*, 2016.

Tú, que constituyes una figura clave en el viaje artístico de Lluïsa Cunillé, has afirmado alguna vez ¹, 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 abecedario del día a día de Lluïsa sabe que eso es así. Es una persona que en un momento determinado tomó la decisión de que su trabajo era escribir teatro. En un país como éste, esa decisión 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 en su escritura hay mucho más peso de algunos autores de novela fundamentales en el siglo xx, 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; de hecho es absolutamente lícito, y la mayor parte de la gente, de una forma u otra, lo acaba haciendo, más 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 otras. Pero no creo que eso obedezca a una estrategia, sino a una forma de relacionarse sincera y honesta 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 algunas obras de Lluïsa 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 determinada, que escribe en el 2001, *Aquel aire infinito*, Lluïsa asume y dice —no lo manifiesta públicamente, porque ella no hace declaraciones, pero a mí me lo dice— que deja de estar tan interesa-

da 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 ese momento 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, y a veces a través de otros elementos. 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 entienden. 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 lecturas posteriores. 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 ausentes en su escritura al principio; por ejemplo, el tema de la sexualidad. En algunas obras es más patente y en otras es más latente. Así, me parece que *Barcelona, mapa d'ombres* tiene en el deseo sexual un motor evidente —el viejo que deja embarazada a la joven extranjera; el médico que frecuenta las saunas; el alquilado que recibe a la anciana arrendadora 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 portadores ideológicos, quizá por el recorrido que ha hecho Lluïsa antes. A mí me gusta mucho *Vianants*, una obra que yo dirigí aquí, en la Sala Beckett, con Jordi Collet de actor. 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. [...]

Parece haber, en los personajes de Lluïsa Cunillé, una pulsión frustrada de nomadismo, paralela al gusto por la evasión (lúdica o imaginativa). Xavier Puchades² 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 le 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 d'ombres* 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.

¿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 para intentar escribirla es titánico, 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 Puchades, *Passatge Gutenberg, Privado o Libración* —todas ellas dirigidas por ti— pertenecerían a una tipología de obras de espacio único; otras obras como *L'afer* —de la Companyia Hongaresa de Teatre— y *Apocalipsi* —dirigida por Joan Ollé— utilizarían espacios cambiantes o alternantes manteniendo los mismos personajes; *Vacantes, Viajeras y Húngaros* —de la 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. Y creo que obedece un poco a eso. 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 tras 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 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 únicamente; hablo de contrabando de ideas, de emociones, de poder exportar cosas prohibidas.

En la obra de Lluïsa Cunillé hay algunos espacios recurrentes [...], objetos recurrentes. [...] ¿Crees que se trata de señas de identidad, de recurrencias de liberadas, 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 diseminando la autora contribuyen de manera decisiva a la eficacia de la obra?

Yo creo que es un tema que realmente le ha preocupado y que ha articulado de una forma magistral. En la segunda 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 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 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 sobre el tiempo 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 contra nuestra sociedad. Y es, en el fondo, la gran poética. La autonomía de esos 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 críticas ³ que Lluïsa Cunillé tiene la habilidad o el talento de colocar a los personajes en una posición, en una tesitura situacional y vital proclive a la revelación; los pone «en estado de revelación».

Creo que todo personaje teatral es proclive a la revelación. No creo que haya buenos personajes teatrales que no lo sean, y por eso la técnica dramática ha inventado un término para eso, que es la anagnórisis. En toda tragedia griega se produce la anagnórisis, y todo teatro es anagnorético. 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 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 sorprendente. 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. [...]

NOTES

¹ «El misteri de Lluïsa Cunillé». Avui. Cultura. 1 de novembre, 9.

² «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>.

³ «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*. 20 de març, 21.

El seu univers dramàtic

XAVIER PUCHADES

«Cunillé, mapa de sombras», a la revista *Pausa*, 20, gener 2005.

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 llama «poética de la sustracción» o «drama relativo». El turista conoce estas guías y vuelve de Cunillélandia, normalmente, decepcionado y enfadado. Afirma cosas como: ese mundo ya fue descuberto 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». Respecto a la paciencia, Ordóñez comenta: «El teatro 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 una mica acostumar-s'hi». 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»; complaciente con «cierta élite de la modernidad» y difícil para el público tradicional. También se afirma que Cunillé «lleva años gestando su teatro para estrictas minorías»; o que su teatro es una pompa de jabón, «algo que

hace puff sin nada dentro», una golosina que acaba sin saber a nada. 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»; 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». ¿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». También para Benet i Jornet resultaba un enigma: «desconec què pretén i espero el moment en què podré travessar la hieràtica mirada d'alguns dels seus personatges». 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» 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». 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» Y en otro lado: «Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos. No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción».

Albertí, en otro intento de hacer bandos, diferenciaba a los espectadores de Cunillé entre los sensibles que «sabían escuchar» y los que no. Carla Matteini

afirma que la obra de la autora «se instala casi inadvertidamente en nuestro corazón y en nuestra memoria». Ordóñez, tras ver *Libración*, decía que una función era buena cuando permanece en la memoria, cuando vuelve una y otra vez tras haberla visto. 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». 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».

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» 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: «Continua 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». 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». ¿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 aparences. 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”». 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». No se aleja tanto. Sus personajes habitan en el intersticio de esos dos mundos. Introduce lo siniestro y lo misterioso, como sugería Sanchis Sinisterra, 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 reinvencción de la realidad bajo la lupa que aumenta los mecanismos cotidianos de correlación de fuerzas de poder». 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». Eso se llama imprevisibilidad; Cunillé no es previsible: cambia las reglas constantemente. ¿Es previsible la realidad?

Las casas y las calles de Cunillélandia.

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 Mundo. 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?». 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 Cunillèlandia 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 irremediablemente a las nuestras. 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». 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 realmente *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 Cunillèlandia. 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». 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». 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». 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:

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

EXTRANJERA: Sí, yo también me disfracé en algún carnaval.

ÉL: 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» emitido en una situación enunciativa extrañada espacio-temporalmente y por un emisor que tiende a la fragmentación, que responde a un «instinto de teatralidad» que (re)fictionaliza 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, monologue. 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 *leitmotiv*, algunas frases, algunas historias se quedan en la memoria y el espectador sale del teatro tateándolas. 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.

ALBERT ARRIBAS

«Els taxis de la Lluïsa Cunillé» a la revista *Benzina: Revista d'excepcions culturals*, núm. 45, 2010.

Vaig començar a llegir el teatre de la Lluïsa Cunillé mentre intentava treure'm el carnet de conduir. Ja d'entrada, dos títols prou significatius de la seva producció (*Accident* i *Vianants*) em van cridar inexplícitament l'atenció, juntament amb la portada de l'edició d'*Apocalipsi*, on es perfilava la silueta negra d'un taxi. Jo, ho he de reconèixer, estava obsesionat nit i dia amb la idea de *conduir*, així que pel que semblava, aquell indret no era el millor per ofegar-hi les meves angoixes. A mesura que llegia els textos, anaven prenent forma una infinitat de fantasmes automobilístics, entre els quals destacaven particularment els taxis, i que s'anaven articulant millor peça rere peça, mentre m'anaven conduint per les llums i ombres d'una de les Obres més sòlides del teatre europeu contemporani.

El teatre de la Cunillé (Badalona, 1961) és apolític, és polític, és íntim, és social, i tantes altres coses; tot menys homogeni. Però sí coherent. Extraordinàriament coherent, cosa que avala els nombrosos premis que ha rebut (entre els quals, el Lletra d'Or i el Nacional de Cultura). Qui el descobreixi mentre intenta treure's el carnet de conduir, s'adonarà d'immediat que allò que reforça els postulats estètics de l'autora, en la pluralitat formal que aquests presenten, és un treball marcadament artesanal. I això és el que dona color i volum (que no és poc) a la minuciosa observació del nostre món que llueix en el seu teatre. Els leitmotius hi són nombrosos, però rarament banals, i la forma en què sap articular-los aconsegueix crear imatges d'una força poètica fascinant, que contextualitzen les accions dramàtiques de cada obra.

Els taxis, i tot l'univers automobilístic en general, són recurrents, si no omnipresents, en els textos (resulta tot un repte trobar-ne algun entre la quarantena d'obres escrites en solitari que l'autora ha estrenat o publicat, on no surtin si més no mencionats), i demostren que un dels principals postulats estètics de la Lluïsa Cunillé consisteix a oferir una visió polièdrica de la realitat, aprofitant al màxim tot el material dramàtic amb què treballa (segurament caldria dir «que treballa»), convidant l'espectador a saber escoltar tot allò que es diu, o que no es diu. En el cas dels taxis i els cotxes, aquests es converteixen sovint en eixos de l'acció. A *El empleo*, una dona que vol demanar feina com a caixera d'un garatge és ajudada per un veí a preparar l'entrevista de feina (i aquest, a mitja obra, li ensenya a «conduir», dins la casa, sense cotxe...), mentre que a *El bordell*, el noi de quinze anys es queda amnèsic després d'estavellar-se contra un arbre la primera vegada que intentava conduir, per citar només una de les primeres i una de les últimes obres de la dramaturga.

Els sentiments troben sempre un lloc en els taxis i cotxes de la Lluïsa Cunillé. Si bé sembla destacar-hi la por (a l'autonomia, a la novetat, al contacte personal...), el ventall de colors humans que es posen de manifest en relació amb un vehicle dona la impressió de no tenir fi. El taxi és l'escenari quasi oníric on les relacions dels quatre personatges d'*Apocalipsi* es veuen de sobte alterades, a causa de l'extrema proximitat i la manca de distància vital; o els accidents són sovint ocasió d'apropar-se a l'Altre, fins al punt que, a *Aigua, foc, terra i aire*, un atropellat i un conductor arriben a intercanviar els papers al mig del carrer. El fet que altres vehicles de transport «en comú», com ho serien els autobusos o els trens, no tinguin una presència tan accentuada, sembla suggerir la irrevocable solitud que caracteritza la condició humana.

Els automòbils despullen els personatges, obligant-los a enfrontar la seva solitud amb la presència dels altres, i són sovint ocasió de trobades de tota mena. A *Dotze treballs*, per exemple, una dona explica amb força connotacions eròtiques com en va acollir una altra que feia autoestop; mentre que a *Occisió*, el suposat atropellament d'un cérvol per part d'un home que ha estat internat en un manicomí, planteja una amenaça per a les dues dones que es troben en l'hotel solitari de l'obra. D'aquesta manera, resulta difícil no llegir entre línies quan un personatge en convida un altre a compartir taxi o cotxe amb ell, o bé quan decideix posar-se a fer autoestop (en el fons, l'equivalent 'gratuït' del taxi), o quan refusa de conduir per sempre més arran d'un antic accident.

Taxis i cotxes no impedeixen en absolut la comunicació entre els personatges, però tampoc no deixen d'exercir de *memento* tràgic en cap moment. Deu ser per això que tants personatges rebutgen ser acompanyats a l'hora de marxar, i prefereixen agafar un taxi. Aquest vehicle, doncs, és un element fonamental en l'estètica de l'escriptora (és el títol, a més, de la primera de les cinc parts que conformen la peça primerenca *Jòquer*). De fet, bastants personatges són taxistes (a *Privado*, es tracta d'un taxista «privat» de llicència per haver conduït begut), dues obres tenen escenes que passen dins d'un taxi (*Berna* i *Apocalipsi*), i el fet que una enorme quantitat de personatges marxi (i sovint, fugi) en taxi, reforça la idea que un dels escenaris fonamentals del teatre de la Lluïsa Cunillé és la fugida, i per tant la crisi (el moviment) com a realitat.

Crec que en el taxi s'hi troba una de les imatges fonamentals de la poètica de la Lluïsa Cunillé, perquè em sembla que aquest vehicle suggereix que la tragèdia de l'ésser humà contemporani és tan metafísica com política (i per tant social,

fins i tot econòmica). 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. L'única resposta possible a la vida és el moviment, encara que sigui fugint, perquè la realitat obliga a enfrontar-se amb continus «accidents», i és alhora fugissera.

L'associació constant que fa la dramaturgia entre el cotxe i «les claus» sembla reforçar aquesta idea. No obstant això, si bé les claus solen remetre a un destí «sota control», 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.

El taxi no és l'única imatge fonamental en l'univers estètic de la Lluïsa Cunillé. Crec que resseguint la presència dels automòbils al teatre de l'autora s'hi pot traçar una aproximació prou paradigmàtica, això sí, que permet tenir-ne una visió de conjunt força significativa. Tanmateix, cal dir que resulta molt incompleta... De fet, ara que fa un temps que estic intentant trobar pis, començo a sospitar que si rellegís aquestes obres (plenes d'hotels, pisos de lloguer i espais de pas, sovint en ruïna) tampoc no hi podria ofegar les meves noves angoixes...

HÉCTOR MELLINAS

«El bagatge intertextual de Lluïsa Cunillé: per a una lectura de *Dinamarca*»,¹ postfaci per a l'edició de *Dinamarca*.

Lluïsa Cunillé s'ha convertit, gràcies a una trajectòria teatral d'alta volada literària, en una de les autores dramàtiques més exportables de l'escena catalana. Objecte, i parafrasejo Thomas Bernhard, «dels elogis més desagradables fins als blasmes més malèvols». ²

En una primera etapa, les atmosferes etèries que caracteritzaven els seus drames, en relacionar-les els crítics amb els silencis propis de Harold Pinter,³ impediend d'abastar la profunda reflexió sobre les relacions entre els homes i el seu entorn que bastien els seus textos, acusats de no fidelitzar en escena la nostra realitat.

En aquests primers textos, entre els quals destaca *Libración*, l'obra de 1993 que va esdevenir el primer contacte entre la dramaturga i Xavier Albertí, còmplice habitual en les seves peces, els personatges se'ns presenten en un espai recognoscible per bé que indeterminat (una cambra, un parc, etc.) i dialoguen fins a descobrir aquell fet, aquella paraula o aquell concepte que els caracteritza i els defineix malgrat que no siguin capaços d'assumir-ho; la conversa esdevé l'eina mitjançant la qual els interlocutors són capaços de construir la pròpia identitat prenent l'altre com a mirall —en una mena d'infern sartrià, si es vol.⁴

No serà fins a *Aquel aire infinitino* —peça mereixedora del Premio Nacional de Literatura Dramática l'any 2010, vuit anys després de la seva redacció— que l'autora necessitarà el passat dels personatges; un seguit de vivències i posicions existencials que condicionen la percepció de la trobada i que la dramaturga fagocita de textos clàssics de la literatura universal, i entengui's per clàssica aquella literatura capaç d'explicar el comportament

individual i col·lectiu dels nostres dies.

Així doncs, Cunillé se serveix de tragèdies gregues, Joseph Conrad, Franz Kafka o William Shakespeare, com és el cas que ens ocupa, a l'hora d'aprofundir en els motius que porten un personatge a actuar d'una determinada manera. Ara bé, és important de remarcar —i aquesta n'és la vàlua dramaturgic— que els seus interlocutors no reproduïen el comportament dels personatges clàssics, sinó que s'adapten a la societat que els envolta per tal de recórrer un procés vivencial que els porta a justificar-se en consonància amb les decisions que caracteritzaven els personatges de què parteixen. De manera que a *Dinamarca* Cunillé no trasllada el príncep Hamlet al segle XXI, sinó que tracta d'entendre per què el comportament del tràgic danès és encara paradigmàtic.

La segona i última vegada en què la dramaturga s'ha pronunciat sobre els seus textos va dir que allò que trobava interessant eren els temes, les idees i les imatges referides a l'home.⁵ Es tracta d'aquells elements, doncs, que configuren l'ètica d'un individu i la seva inherent posada en comú, és a dir, la dimensió ideològica que prenen les tries personals en el conjunt de la societat. A *Dinamarca*, l'hereu danès es planteja com un nen, en consonància amb l'agudíssima interpretació que Carles Riba féu del príncep shakespearí, «impotent per a la ironia» entesa com a mecanisme de comprensió objectiva.⁶ El fill de *Dinamarca* esdevé així el correlat escènic de tota una generació incapaç de fer valer la pròpia individualitat per manca, en societat, d'una presa de consciència ideològica. [...]

Si el príncep és capaç de defugir el costum en què s'ha instal·lat gràcies a la follia que li permet de passar a l'acció, el fill de *Dinamarca* s'expressa mitjançant l'apropiació d'allò que caracteritza aquells qui l'envolten.⁷[...]

I és que la mare, una dona de setanta-cinc anys, exprofessora de piano, també ha acabat per construir-se a nivell individual

com a mirall del seu entorn, ja sigui la parella de germans amb qui s'ha casat, la seva mare, la reina de Dinamarca, la seva professora de piano o el seu fill. Explica la mare que «les meves mans no diuen res... És com si haguessin passat per damunt de les coses sense haver-ne tocat cap de debò» perquè el contacte corromp. Els personatges de Cunillé rara vegada s'arriben a tocar; a *Dinamarca*, el contacte només s'explicita quan el fill abilla i maquilla la mare, un altre símptoma de dependència.

La dramaturga metaforitza aquesta generació, incapaç per estricta definició social, a partir de l'aïllament en què el fill ha crescut perquè «de petit no et vam portar mai a jugar a cap parc. Jugaves al jardí de casa» i ara és inevitable de tenir por «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».

Aquesta impotència emocional deutora de la projecció que la mare fa sobre la prole atesa la incapacitat del progenitor per autorealitzar-se és la mateixa que domina Eva, el personatge de Liv Ullmann, al llarg de *Höstsonaten* (1978) d'Ingmar Bergman, una peça d'atmosfera musical que plana sobre la relació materno-filial plantejada a *Dinamarca*.

A la pel·lícula de Bergman, mare i filla discuteixen ferides obertes perquè Charlotte, interpretada per Ingrid Bergman, és incapaç de prendre partit, de posicionar-se ideològicament i de sortir d'ella mateixa a l'hora de comprometre's [...] perquè «nunca he sido adulta, [...] frente a los hechos es como si no hubiera nacido».⁸ És això el que fa que Charlotte no pugui exercir de mare per a Eva, sinó només de mestra de piano, perquè és incapaç d'entendre que l'infant és blanc, dependent i no coneix un valor com el de l'exigència. Eva, és clar, queda condemnada a tractar l'amor com

aquell sentiment que justifica qualsevol incomprensió: «No es sorprendente que los hombres sintieran miedo y cólera, se corrompieran e intentaran corromper a los demás, pues esto es lo que siempre les ocurre cuando les abruma un gran sentimiento».⁹

En aquesta línia bergmaniana, podem concloure que *Dinamarca* no parla sinó de la construcció social de la pròpia persona, és a dir, de la màscara amb què desenvolupem la nostra identitat a partir de la submissió que caracteritza les relacions de poder que ens han definit i en consonància amb la representació que en fem en una societat veloç i persistent regida pels valors econòmics de l'eficiència i la productivitat.¹⁰

NOTES

¹ Aquest treball neix d'una comunicació presentada el 7 de juliol de 2016 a la Universitat de les Illes Balears amb motiu del *Workshop d'estudiants de postgrau en Estudis Literaris i Culturals*.

² T. Bernhard, *Els meus premis*. Traducció de Clara Formosa Plans. Pollença: El Gall Editor, 2014, p. 38.

³ J. Sanchis Sinisterra, «Una poètica de la sostracció», dins L. Cunillé, *Accident*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 5-12.

⁴ A. Arribas, «Els taxis de la Lluïsa Cunillé», *Benzina*, núm. 45, abril 2010, p. 24-25.

⁵ C. Leonard i J. P. Gabriele (eds.), *Panoràmica del teatro español actual*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996, p. 25-27.

⁶ C. Riba, «Al marge de *Hamlet*, traduït per M. Morera i Galícia» (*La Veu de Catalunya*, 24-3-1920, signat Jordi March), dins OCC1, p. 151-152.

⁷ X. Puchades, «Cunillé, mapa de sombras», *Pausa*, núm. 20, gener 2005, p. 18-33.

⁸ I. Bergman, *Sonata de otoño; La carcoma; Gritos y susurros; La hora del lobo; La pasión de Ana*. Traducció de Pilar Giralte. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 243.

⁹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰ J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducció de Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.

Activitats Epicentre Cunillé

Aquest opuscle ha estat editat pel Teatre Nacional de Catalunya amb ocasió de l'**Epicentre Cunillé** de la temporada 2017/2018, que ha inclòs les activitats següents:

Conversa

Conversa amb Xavier Albertí a propòsit d'*Islàndia*, de Lluïsa Cunillé, dins del cicle Lectures escèniques organitzat amb les Biblioteques de Barcelona.

Biblioteca Guinardó – Mercè Rodoreda.
09/10/17, 19 h.

Cinema entorn d'Islàndia

Projecció d'*Amerika Klassenverhältnisse*, (dir. Straub-Huillet, 1984) dins del cicle *Per amor a les arts* organitzat per la Filmoteca de Catalunya.

Sala Chomón de la Filmoteca de Catalunya.
10/10/17, 17 h.

Publicacions

Presentació de les publicacions *Islàndia* i *Teatre reunit (2007 – 2017)*, de Lluïsa Cunillé, a càrrec de Xavier Albertí.

Llibreria Nollegui.
16/10/17, 19 h.

Col·loqui

Col·loqui amb Enric Juliana a propòsit d'*Islàndia*, de Lluïsa Cunillé.

Sala Petita del TNC.
20/10/17, després de la funció.

Lectura

Lectura de *Boira*, de Lluïsa Cunillé, amb direcció de Xavier Pujolràs. Amb: Nao Albet, Mercè Aránega, Ricard Borràs, Montse Germán, Lluís Soler.

Sala Petita del TNC.
24/10/17, 20 h.

Òpera

Après moi, le déluge, de Lluïsa Cunillé i Miquel Ortega i direcció de Jordi Prat i Coll. Composició i direcció musical de Miquel Ortega.

Amb: Marisa Martins (mezzosoprano), Antoni Comas (tenor) i un conjunt instrumental.

Sala Tallers del TNC
Del 26 al 29/10/17.

Seminaris

Amb motiu de l'epicentre dedicat a Lluïsa Cunillé, diverses universitats estrangeres han organitzat seminaris i activitats sobre l'autora, en col·laboració amb el TNC. Algunes de les universitats implicades són: Queen Mary University of London (GB), University of Chicago (EUA), University of Richmond (EUA), Università degli Studi di Milano (IT), Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, IT) i la Université Grenoble-Alpes (FR).

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 Obra Social "la Caixa"

 Sabadell
Fundació

FUNDACION
ACS

Benefactors




Cualtis

Gramona

LA VANGUARDIA



CATALUNYA
RÀDIO

SOLAN
DE CABRAS

Col·laboradors







Catalunya
PROGRAMA EL LLIBRE







serunion 

ASER
ALIMENTARI

ESTEVE

el Periódico





EL PUNT AVUI

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

a
ALFA ROMEO

RAC

Il·lustració de la coberta a partir d'una rajola catalana de mostra del s. XVIII.

Pàgina 4: Lluïsa Cunillé. Fotògraf: David Ruano

Impressió: Diògraf. DL B 23905-2017 Disseny: Vània Rosell

