

Héctor Mellinas, «Après moi, le déluge de Lluïsa Cunillé: política i sostracció», a la revista *Els Marges* 108, Hivern 2016.

Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961) és, molt probablement, l'autora dramàtica de més volada literària del panorama teatral contemporani. És pertinent de fer aquesta lloança per una senzilla raó que situa en lloc preeminent la consideració literària del seu teatre: l'autora no dóna excessiva importància a la representació escènica de les seves obres — només així podem comprendre que, per descansar d'un text, n'escrigui un altre—, mentre que entre les noves generacions l'escriptura s'adapta a les necessitats de l'espectacle, els textos s'escriuen per ser estrenats, i només un cop representats el seu sentit últim s'acompleix. Estem vivint un canvi en l'escriptura dramàtica amb el qual sembla que oblidem que «el teatre no és per a representar sinó representable» (MOLINS 2006, p. 68).

A part de la ja esmentada, altres consideracions emmarquen l'obra de Cunillé. La tria idiomàtica de l'autora a l'hora d'escriure les peces n'és una. La preeminència inicial del castellà s'explica per la influència de la formació rebuda de José Sanchis Sinisterra —que determinarà globalment, com veurem, l'opció estètica de l'autora en consonància amb el Teatro Fronterizo imperant als anys noranta a la Sala Beckett de Barcelona. S'explica també la redacció en castellà quan l'obra és escrita a quatre mans amb Paco Zarzoso o quan el dipositari del text és la Companyia Hongaresa de Teatre. En canvi, quan és dramaturga resident del Teatre Lliure de Barcelona durant els anys de direcció artística d'Àlex Rigola i en els encàrrecs constants de Xavier Albertí, el director que més l'ha estrenada, els textos els escriu en llengua catalana. Diríem, doncs, que l'autora no s'adhereix a cap tradició lingüística en particular, sinó que la llengua és considerada una eina d'escriptura, un element instrumental.

Cal remarcar que Cunillé s'inscriu, ja des dels inicis, en la branca del teatre català alimentada pel mestratge de Sanchis Sinisterra; una opció teatral que pren per referent aquell *teatre de l'amenaça* del qual Beckett i Pinter són els màxims exponents i que valora què és allò que fan els protagonistes en escena, amb independència del recorregut dramàtic previ de cada personatge. D'aquesta manera, l'autora encaixa amb les tendències dramàtiques característiques de la contemporaneïtat —com ara la

fragmentació del drama o la reflexió explícita sobre les formes de violència que caracteritzen la nostra societat— que, allunyant-se cada cop més de l'opció realista que havia determinat l'evolució melodramàtica dels darrers anys del teatre en català, posa l'èmfasi del fet teatral en els conflictes de llenguatge i no en els ideològics, en mots d'Anne Ubersfeld.

Cunillé, doncs, durant l'etapa que el seu mestre ha batejat amb el nom de *poètica de la sostracció* —un primer període que va dels inicis a començament dels 2000—, explorarà la dependència de l'altre que els interlocutors d'un diàleg creen i com una paraula, verbalitzada o no, és capaç d'ofendre, esdevenir un element clau en la relació que s'acaba de generar i capgirar-la fins a extrems insospitats que sobrepassen la realitat quotidiana en la qual semblava inscriure's el text. És en aquest període que, com correspon a l'escola de la qual prové, el deix de desconstrucció beckettiana i l'estructura dramàtica habitual en Pinter són més evidents.

L'autora comparteix amb el dramaturg britànic un cert mecanisme dramàtic basat en l'estranyament que troba la resolució gràcies al *coup de grâce* amb el qual un dels personatges s'erigeix com a vencedor del combat dialèctic (ZOZAYA 2000, p. 21) mitjançant el qual l'autor explicita el bloqueig de l'ésser humà a l'hora d'assolir una comunicació absoluta, amb tots els elements que això implica. A partir d'*Aquel aire infinito* (2002), el text que li ha fet merèixer el Premio Nacional de Literatura Dramática, Cunillé repensa la conducta dels personatges dels seus textos i se serveix de la tradició literària per dotar d'entitat, personalitat i recorregut vital els protagonistes de les seves peces, que, cada cop més, són símbols dels elements que caracteritzen les societats occidentals del món contemporani. D'una manera cada vegada més explícita, l'autora llançarà diatribes contra els sistemes polítics que han determinat la situació de caos, en el sentit més beckettian possible, en què vivim sense deixar de banda, però, l'exploració sobre la dependència de l'altre.

«El desembre de 2004, Lluïsa Cunillé va rebre l'encàrrec del Teatre Lliure d'escriure una peça prenent com a estímul una pàgina de diari, que donava compte de l'informe anual de la FAO sobre els índexs de mortalitat infantil al món en relació amb la

malnutrició i la fam» (SUBIRÓS 2007, p. 11). Aquest és l'origen d'*Après moi, le déluge* (2007), el text amb el qual Cunillé guanyà el Premi Nacional de Teatre i que no deixa de ser representatiu d'allò que entenem per teatre contemporani, més enllà de ser, penso, la peça literàriament més ambiciosa de la seva autora, en la qual aconsegueix, sense posar en escena cap acció escabrosa, generar un efecte violent, una bufetada intel·lectual a l'espectador, que es veu denunciat, vulgui o no, com tot Occident, pel fet de considerar-se el melic del món.

El joc escènic que Cunillé proposa ha estat llegit des de les tendències teatrals contemporànies a tall d'exemple —en tant que narració discontinua i, per tant, èpica— del concepte de *rapsòdia* que, entre d'altres possibilitats de síntesi, proposa «distintes articulacions del relat dins del drama —amb veus narradores/interrogadores que introdueixen la focalització d'un subjecte èpic, però també la subjectivitat lírica (i onírica)» (BATLLE 2009a, p. 9).

Ara bé, més ençà de la inserció de la peça en els pressupòsits formals del teatre d'avui, el text és una denúncia de «la ferocidad del colonialismo» (PRIETO NADAL 2013, p. 596) i estableix un diàleg evident amb *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad per criticar la manca de sensibilitat occidental envers allò que no pertany al primer món.

Après moi, le déluge és una frase atribuïda al monarca Lluís XV de França (1710-1774), una sentència que profetitza —si la llegim des de l'òptica de la Revolució Francesa— la desaparició radical d'una societat corrupta. Cunillé, però, intertextualitza la frase de Mobutu, president de la República del Zaire, si bé la posa en boca de l'exmarit de la Intèrpret, malgrat que el personatge mateix dubta de l'autoria de la sentència. García-Pascual (2011, p. 349) llegeix en el títol de la peça una crítica a la societat occidental en el sentit que el diluvi és una forma d'aniquilar la civilització, mentre que Subirós (2007, p. 14) potencia l'associació del càstig bíblic amb «la idea de renaixement, de purificació i de fertilitat». Certament, Cunillé emfasitza en aquesta peça la necessitat de substituir una societat deliberadament amnèsica per una comunitat més activa; ara bé, a nivell textual i deixant de banda la peça en conjunt, el títol fa referència a l'efecte que produeix la història del personatge africà invisible —tant per als personatges europeus com per al públic— en l'Home europeu protagonista. *Après moi,*

le déluge, doncs, mostra la caiguda d'un home, un de tants occidentals, en el parany africà: parar-hi atenció implica no poder seguir amb la vida preestablerta.

És en aquest sentit que hem d'entendre la citació inicial del text de Cunillé, que, tot remetent al relat de Conrad, ens ofereix la clau hermenèutica de la peça: «Els homes que vénen aquí no haurien de tenir entranyes». En el seu context primigeni, la sentència es correspon amb la consideració d'un personatge sobre la resistència a emmalaltir dels homes que passen per Àfrica:

“Men who come out here should have no entrails.” He sealed the utterance with that smile of his, as though it had been a door opening into a darkness he had in his keeping. You fancied you had seen things – but the seal was on.

Cal entendre, pel somriure que segella la foscor del comentari, que les malalties a les quals es refereix l'autor no són només de caire físic —recordem que la narració no deixa de ser la història de l'embojament del mitificat senyor Kurtz. Àfrica obliga els visitants a buidar-se d'humanitat, d'empatia, a omplir-se de tenebres per sobreviure. L'excés de sensibilitat és la debilitat humana que han de salvar aquells que treballen al tercer món: l'amnèsia és l'única sortida; per seguir endavant, cal silenciar allò que es pateix o renunciar a les entranyes per no incubar cap acció, per anular la voluntat i no estremir-se a nivell factici, en mots d'A. H. Clough.

El vincle amb *Heart of Darkness* es farà encara més explícit amb el gir argumental del desenllaç de la peça amb el qual l'autora, de la mateixa manera que Conrad, proposa «a final example of narrative breakdown» (LYON 1995, p. xxxiii). Les experiències narrades pels dos personatges principals —Marlowe en el cas de l'anglès i l'Home en el cas de la catalana— s'han encaminat cap a la coneixença del personatge entorn del qual s'articula el discurs dels textos. Serà la impossibilitat d'acomplir aquesta necessitat allò que generarà el trencament del relat i, en el cas de Cunillé, l'efecte de pública culpabilitat desitjat.

Aquesta reproducció de l'estructura de la novel·la, però, queda emmarcada per les converses que l'Home manté amb la Intèrpret, també europea: una dona deliberadament amnèsica que simbolitza la naturalesa europea i representa —en la línia d'aquella citació inicial de Conrad— el comportament majoritari dels qui viatgen a l'Àfrica:

HOME: I no surt mai de l'hotel?

INTÈRPRET: M'agrada molt el sol. És el que més m'agrada de Kinshasa.

HOME: Quant de temps fa que no surt de l'hotel...

INTÈRPRET: No ho sé.

HOME: No ho sap?

INTÈRPRET: Fa temps.

HOME: I per què porta un paraigua a la bossa si no surt mai?

INTÈRPRET: És l'única cosa de marca que tinc. És un Louis Vuitton.

HOME: La roba que porta també és molt bona.

INTÈRPRET: S'hi ha fixat.

HOME: És clar.

INTÈRPRET: Com a tota la gent de Kinshasa, a mi també m'agrada la roba bona.

(p. 27)

Al llarg de la conversa inicial, la Intèrpret evita parlar de qualsevol aspecte introspectiu i talla les possibilitats d'interacció amb l'Home d'una manera esquiva i repetitiva —fins a tres vegades respon amb un lacònic «Potser després». És així com el personatge impedeix l'inici d'una relació de dependència amb l'Home, al contrari de la que ell establirà amb el personatge africà; aquest blindatge deliberat envers l'altre no deixa de ser un «blindatge contra la pròpia consciència» (PRIETO NADAL 2013, p. 599). L'única concessió que la dona es permet és la de desfer-se els cabells i explicar a l'Home com ha arribat a l'Àfrica:

INTÈRPRET: [...] També vaig fer de cantant, després de ser actriu. Era la cantant d'una orquestra que es deia «Paradise», d'això sí que me'n recordo. Actuàvem a festes i a creuers de luxe, així és com vaig arribar a l'Àfrica. *(Pausa.)* No s'ho creu? *Pausa.* La Intèrpret es posa a cantar un parell d'estrofes d'una cançó, després es queda callada. *Obscuritat.* (p. 57)

Aquest gest, però, corresponent al diàleg posterior al relat de l'africà, és percebut com una frivolitat en el context resultant, com una ajuda que la Intèrpret ofereix a l'Home per superar el trasbals que la història que acaben de sentir representa. També per això, és la mateixa Intèrpret qui s'atura però que no pot evitar ser «la quintaessència del perfecte intèrprete: convertirse, durante el tiempo de la traducción, en el otro, y después olvidarlo todo. Por oficio y, redondeando la metáfora, por europea» (ORDÓÑEZ 2007). El final de la peça, doncs, és explícit quant a la voluntat de denunciar les actituds

europées: un món luxós que atret per un territori exòtic defuig el record d'allò que pot ferir el seu mode de vida; és per això que la Intèrpret oblida immediatament la conversa que acaba de traduir i s'estalvia qualsevol reflexió que pugui torbar-la.

García-Pascual qualifica d'indiferent l'actitud de la Intèrpret i destaca la compassió de l'Home (2011, p. 348). Ara bé, la indiferència de la dona té aquí el valor d'escapisme i passivitat, de solipsisme; mentre que l'Home no sent compassió pel noi africà —jove absent a l'escenari però eix vertebrador del diàleg—, sinó que n'és tan dependent com el pare, un personatge invisible a ulls dels personatges europeus i, per tant, també per als espectadors:

HOME: [...] Pel que sembla només entén el kiluba. (*Tots dos miren alhora cap a una de les butaques en silenci uns segons.*) Què passa?

INTÈRPRET: (*mira l'Home*) Diu que també entén la seva llengua, però que no la sap parlar. (p. 32)

Aquest home africà d'invisible presència física a escena, encara que focalitzat pels dos europeus en una de les tres cadires de l'habitació de l'hotel, protagonitzarà amb la Intèrpret una psicomaquia, un recurs textual que permet a Cunillé de posar en escena els protagonistes absents mitjançant el llenguatge. Gràcies a una tècnica dramàtica com aquesta, és pertinent de vincular *Après moi, le déluge* amb una tendència contemporània com la fragmentació del drama caracteritzada per la forma teatral que vehicula el procés de la memòria, la perplexitat del «jo escindit» del subjecte (BATLLE 2005, p. 123).

Durant bona part de l'obra, Cunillé mantindrà l'africà sota aquest «mecanismo de omisión extremo» (PRIETO NADAL 2013, p. 597) i li donarà veu a partir del cos de la Intèrpret, que perdrà la identitat per oferir la del pare; un africà que, juntament amb el seu fill, proposaran a l'Home un negoci per aspirar al mateix nivell de vida que els europeus.

Al començament, la Intèrpret traduirà allò que l'africà digui. Però en la primera pausa llarga del text, l'ànima de l'africà posseeix totalment el cos de la Intèrpret i aquesta passa a parlar en primera persona:

HOME: Què sap fer el seu fill a part de jugar a futbol?

INTÈRPRET: És pagès com ell, però podria aprendre un altre ofici si cal.

HOME: Ho sento però no tinc temps d'ocupar-me del seu fill. És millor que busqui algú altre que li faci de representant.

Pausa llarga.

INTÈRPRET: Vostè té fills?

HOME: Què vol dir amb això?

INTÈRPRET: Jo li he ensenyat al meu fill tot el que sé però amb això no n'ha tingut prou, ell necessita que algú altre li ensenyi alguna cosa que jo no li puc ensenyar.

(p. 35-36)

El que tractarà d'aconseguir l'africà és que l'Home senti la necessitat de dependre del seu fill com d'un empleat, d'un representant o d'un fill. Apellant a un possible vincle emocional, el pare africà relata la vida que el jove s'ha vist obligat a dur i en mitifica la figura. Serà amb la segona pausa llarga del text que l'Home demostrarà interès pel noi africà, el qual, fins i tot, creu haver vist:

INTÈRPRET: Jo aquesta setmana he tingut enveja de vostè.

HOME: De mi?

INTÈRPRET: A causa de l'interès del meu fill per vostè. Mai no s'havia interessat tant per ningú.

Pausa llarga.

HOME: Aquest matí, en sortir de l'hotel, hi havia un noi molt alt a la porta. De sobte m'ha vingut al cap. Potser era el seu fill.

INTÈRPRET: Aquest matí el meu fill s'ha quedat amb mi perquè no em trobava bé. (p. 47)

La conversa se centra, però, en els diferents valors que representen Europa i Àfrica: mentre que l'Home parla de la capacitat de mentir i l'estima pels diners, l'africà defensa la noblesa de la sinceritat i la necessitat de conscienciar sobre la manca de futur que viure al tercer món implica. La indiferència, el menyspreu i la corrupció dels valors europeus es fan evidents quan descobrim que l'única angoixa de l'Home és la malaltia, la proximitat de la mort i la necessitat d'un final digne. La por al suïcidi és només europea, pròpia d'aquells que hi tenen molt a perdre; de manera que el jove africà, sense cap possessió ni esperança —símbol de tot un continent—, és prou valent per prémer el gallet. Aquesta és la raó de la dependència que l'Home demostra pel noi: la necessitat de poder morir segons el seu arbitri. I és només quan es verbalitza aquest desig que l'autora capgira el sentit de la peça amb un *coup de grâce*:

HOME: On és, doncs?

INTÈRPRET: Enlloc. El meu fill va morir fa setze anys.

Pausa.

HOME: El seu fill és mort?

INTÈRPRET: Va morir quan tenia tres anys. (*Pausa.*) No vol saber de què va morir?

HOME: Sí.

INTÈRPRET: Aquell any vaig tenir una mala collita, ell va agafar la malària i com que no estava prou fort, no se'n va sortir. (*Pausa.*) Si el meu fill encara fos viu, hauria viscut tot el que li he dit. [...] Volia que algú més que jo trobés a faltar el meu fill. I vostè el trobarà a faltar perquè m'ha dit que el necessitava. (p. 54)

Aquest recurs teatral és similar a la capacitat materialitzadora de veritat que el llenguatge adquireix en les peces de Harold Pinter, en les quals «there are things I remember which may never had happened but as I recall them so they take place». En canvi, en el cas que ens ocupa, «la materialidad de la palabra no logra corporeizar la realidad» (PRIETO NADAL 2013, p. 602), ja que cal explicar la identitat del noi africà perquè l'uropeu protagonista en copsi l'existència. La peça, doncs, no deixa d'escenificar la invisibilitat que el continent africà té per a Europa; la ignorància d'un món per part de l'altre.

És en aquest moment quan observem l'amfibologia del títol: després d'allò que ens ha explicat el pare africà, com a l'Home, només ens queda la mort. La civilització que els europeus de Cunillé representen ha de desaparèixer, i és l'espectador qui ha de decidir si vol canviar la conducta i, per tant, si el diluvi ha d'esdevenir un renaixement o un càstig.

Amb el gir argumental es produeix un efecte catàrtic en els espectador, que reben com a propi el sotrac emocional de l'Home, el personatge sobre el qual recau tota la culpa de la impassibilitat d'un continent (PRIETO NADAL 2013, p. 602). El públic es veu obligat a sentir-se culpable per la responsabilitat que té envers una relació truncada amb el continent menyspreat; sensació de lliçó moral dirigida al món occidental que es veu accentuada en el moment en què la Intèrpret reprèn el control del seu cos quan l'africà ja és fora de l'hotel.

La voluntat crítica és explícita en aquesta peça que «muestra una actitud ética más clara y un compromiso ideológico de la autora perfectamente maduro, ajeno a cualquier

forma de sermoneo» (BENACH 2007) i que no deixa de continuar una vessant social — iniciada amb *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), que va valer a l'autora el Premi Ciutat de Barcelona— en la qual les connotacions polítiques que determinen els personatges esdevenen clau per entendre les relacions en les quals es fonamenten els diàlegs.

Cada cop més, Cunillé opta per aquesta dramaturgia ideològicament compromesa a l'hora d'expressar la necessitat de l'home de tenir companyia, de mostrar la dependència de l'altre que caracteritza la por a la solitud i la incapacitat d'actuar per un mateix. En són exemples clars els dos darrers textos estrenats de l'autora. Mentre que a *Geografia* (2014) supedita el comportament reivindicatiu i l'ús intertextualitzat de la mitologia clàssica a l'exhibició escènica d'una relació mancada de comunicació i, per tant, de dependència, a *El carrer Franklin* (2015) Cunillé subverteix els discursos polítics que caracteritzen la nostra situació actual i, amb un desnonament com a situació escènica, ens recorda que la societat només actuarà quan estigui realment preparada per canviar a nivell intern, això és, quan aboleixi per complet la necessitat d'una jerarquia en tots els àmbits.

Val a dir que els quatre textos esmentats obeeixen a encàrrecs de la Sala Beckett, el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya. En tots els casos, l'autora demostra ser prou hàbil a l'hora de defugir la circumstància i, sense perdre l'estil dramàtic dels diàlegs que caracteritzen les reflexions a l'entorn de les relacions que els homes estableixen, aprofita la plataforma que les esmentades institucions representen per vehicular un seguit de consideracions politicosocials típiques de la nostra comunitat.

Les reflexions de Cunillé no cal que siguin en veu alta: hom no pot ofendre's per la paraula, com diuen els bangala, però allò que no diem, i que no per això deixem d'expressar, sí que pot resultar desplaent. Potser per aquesta sostracció apocalíptica característica de l'autora hem trigat a considerar Lluïsa Cunillé una dramaturga compromesa socialment amb aspectes conflictius de la realitat, al nivell dels autors dramàtics que porten la veu cantant del panorama teatral internacional.