



HÉCTOR MELLINAS, «El bagatge intertextual de Lluïsa Cunillé: per a una lectura de *Dinamarca*»,¹ postfaci per a l'edició digital de *Dinamarca*. Núvol, 2017.

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'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.

¹ Aquest treball neix d'una comunicació presentada el 7 de juliol de 2016 a la Universitat de les Illes Balears en 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.

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 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 infitino* —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.

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

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 dramàtica— 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

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

danès es planteja com un nen, en consonància amb l'agudíssima interpretació que Carles Riba féu del príncep shakespearíà, «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 una manera d'hiperbolitzar la impossibilitat de construir una identitat pròpia i, doncs, d'escenificar la dependència dels altres a l'hora d'establir qualsevol relació. [...]

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

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.

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 —d'aquí en deriva la pèrdua de fe en una divinitat, un plantejament que basteix tota la pel·lícula— 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 abrumba un gran sentimiento».⁹

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

⁹ *Ibid.*, p. 221.

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

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