



**LAURENT GALLARDO, «El teatre de Lluïsa Cunillé: un art de la fuga?», pròleg al *Teatre reunit 2007/2017* de Lluïsa Cunillé. Arola Editors / TNC, 2017.**

PRESTIDIGITADOR: [...] 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 basteix 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-teatrals o fins i tot el guió cinematogràfic. Però també és cert, com senyala l'estudiosa Ana Prieto, que «este universo es inconfundiblemente suyo, inconfundiblemente *Cunillelandia*»<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

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.<sup>2</sup>

Aquesta descripció suggerent ens dona pistes per entendre l'escriptura de Lluïsa Cunillé, però possiblement sigui més

---

<sup>2</sup> 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, Ñaque, 2002, p. 142.

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 dramatúrgiques. «[Su] particular arte poética [...] opera por atenuación, por eliminación, por omisión»,<sup>3</sup> explica José Sanchis, com si veiés reflectit en aquesta obra el seu propi sistematisme creatiu<sup>4</sup>. 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

---

<sup>3</sup> José Sanchis Sinisterra, *art. cit.*, p. 141.

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

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».<sup>5</sup> 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, a l'igual de 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

---

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

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).<sup>6</sup> 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».<sup>7</sup> En la maduració de la seva obra ocupen un espai determinant els llibres de Robert Walser i de Franz Kafka; la pintura

---

<sup>6</sup> La influència d'Ibsen es fa palesa a *Patos salvajes* (2011), obra coescrita amb Paco Zarzoso, i a *Al Contrari!* (2013). En aquesta darrera peça, l'autor noruec apareix com a personatge. Pel que fa a Pasolini, cal citar *ppp* (2005), muntatge dramaturgic 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 Bnderas* i, més recentment, *El carrer Franklin* (2015).

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

d'Edward Hopper; les pel·lícules d'Antonioni, Dreyer, Bergman o Tarkovsky. I només citem aquí algunes de les seves influències més evidents. Tenint 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 en funció de 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. [...] És una sèrie. Si no formem una sèrie, fins i tot complement imaginària, estem perduts. Necessito els meus intercessors per expressar-me [...], sempre

treballem de manera col·lectiva fins i tot quan no es veu.<sup>8</sup>

Si observem el teatre de Lluïsa Cunillé des d'aquesta perspectiva, l'obra es presenta com una caixa de ressonància, on es barregen els ecos d'altres dramatúrgies 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

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 171. Traduït per nosaltres.



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·lusiva* de Kafka, que inaugura una ruptura entre els signes i la significació. Veurem precisament que «el teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé»,<sup>9</sup> com l'anomena Sharon Feldman, és més proper a aquesta poètica kafkiana que a una suposada exploració de l'opacitat.

\* \* \*

Xavier Albertí senyala 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».<sup>10</sup> Així doncs, a partir de 2001, en la segona etapa de la seva producció —que s'inicia amb

---

<sup>9</sup> Sharon Feldman, *art. cit.*, p. 141.

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

*Aquel aire infinito* (2001)— l'autora centra la seva escriptura en el personatge i explora formes dramaturgiques més basades en la paraula que en el silenci. Precisament, al *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) senyala que «l'esperpent és un acte d'acusació virulent de la realitat espanyola».<sup>11</sup> 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

---

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

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 estan 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».<sup>12</sup>

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

---

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

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».<sup>13</sup> Així doncs, en la línia de l'esperpent, aquesta obra diu alhora la impossibilitat de la tragèdia en la nostra societat i la seva necessitat absoluta, paradoxa 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

---

<sup>13</sup> Ana Prieto, *op. cit.*, p. 291.

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». <sup>14</sup>

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

---

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

sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». <sup>15</sup> I és precisament això 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 evolución dramática que ha llenado de locuacidad los antiguos silencios del teatro Cunillé, para liberar sus personajes de unas estructuras dramáticas que habían llegado a sus límites» <sup>16</sup>. 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.

\* \* \*

---

<sup>15</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 2010, p. 85.

<sup>16</sup> Eduard Molner, «Un burdel llamado España». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de noviembre, 2008, p. 5.

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 segueix tenint sobre la seva obra. Tot i això, Ana Prieto assenyala que l'autora indaga «un concepto de realismo ampliado para acoger la zona oscura, misteriosa e inefable de la vida humana»<sup>17</sup> 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 vacuïtat i el silenci. Xavier Albertí afirma al respecte que l'autora «valora més l'ambigüïtat que la inconcreció»<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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

---

<sup>17</sup> Ana Prieto, *op. cit.*, p. 196.

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

<sup>19</sup> Marthe Robert, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960.

(parcial) entre una forma i una idea i implica una certesa».<sup>20</sup> Precisament, el relat de Kafka trenca amb aquesta certesa perquè autoritza mil claus interpretatives possibles, la qual cosa vol dir que no en valida cap. L'al·lusió, en canvi, com assenyala Roland Barthes, representa «una força defectiva que desfà l'analogia en el moment en què la planteja».<sup>21</sup> Al *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).

---

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 145.

Traduït per nosaltres.

<sup>21</sup> Ibid., p. 146.



Si podem considerar el teatre de Lluïsa Cunillé com kafkià<sup>22</sup> 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 hotel 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·lusiú) 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

---

<sup>22</sup> 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 del *Procés*.

personatges abandonen la inèrcia de la seva existència. Però al final tot resta 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. Al *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 a suspendre el sentit i a 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».<sup>23</sup> 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

---

<sup>23</sup> Xavier Abertí, «Cunillélandia», a *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, núm. 284, 2000, p. 41.

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 senyala 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». <sup>24</sup> 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.

---

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