

## *Apocalipsi* (1998): poética, ética y recepción del teatro de Lluïsa Cunillé

## *Apocalipsi* (1998): Poetics, Ethics and Reception of Lluïsa Cunillé's Theatre

---

MARTA TIRADO MAURI

Universidad de Barcelona. Facultad de Filología. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona (España).

[marta.tiradomauri@gmail.com](mailto:marta.tiradomauri@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2644-709X>

Recibido: 16-1-2018. Aceptado: 4-4-2019.

Cómo citar: Tirado Mauri, Marta, “*Apocalipsi* (1998): poética, ética y recepción del teatro de Lluïsa Cunillé”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 295-322.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.295-322>

**Resumen:** Tomando *Apocalipsi* (1998) como obra paradigmática del teatro de Lluïsa Cunillé, el artículo explora sus estrategias compositivas de fragmentación, epicidad y rapsodia tanto para definir la “poética de la sustracción” característica de la autora como para descifrar la correlación existente entre dicha forma dramática, la semántica y la recepción de su obra. El análisis detallado de la ruptura progresiva de los parámetros dramáticos de *Apocalipsi* (fábula, acción, diálogo y personajes) permite elucidar la crisis de las relaciones intersubjetivas como problemática principal del teatro de Cunillé; asimismo, ayuda a identificar el “espectador emancipado” de Rancière (2009), intelectualmente activo y capaz de asumir la “responsabilidad ética” hacia el Otro de Levinas (1989), como modelo de recepción de su dramaturgia.

**Palabras clave:** Lluïsa Cunillé; *Apocalipsi*; fragmentación dramática; intersubjetividad; ética levinasiana; recepción teatral.

**Abstract:** Taking *Apocalipsi* (1998) as a paradigmatic play of Lluïsa Cunillé's theatre, the article explores its compositional strategies of fragmentation, epicisation and rhapsody both to define the “poetics of the subtraction” characteristic of the playwright, and to decipher the correlation between her aesthetics, and the semantics and the reception of her work. The detailed analysis of *Apocalipsi*'s progressive rupture of the dramatic parameters (fable, action, dialogue and characters) allows for elucidating the crisis of intersubjective relations as the main concern of Cunillé's drama; it furthermore contributes to identify Rancière's “emancipated spectator” (2009), who is intellectually active and prepared to assume Levinas's “ethical responsibility” to the Other (1989), as a model of reception of her dramaturgy.

**Keywords:** Lluïsa Cunillé; *Apocalipsi*; dramatic fragmentation; intersubjectivity; Levinasian ethics; theatrical reception.

## INTRODUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA SUSTRACCIÓN, REFLEJO DE LA CRISIS DEL SUJETO CONTEMPORÁNEO

Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961) es una de las dramaturgas con mayor incidencia en el teatro contemporáneo catalán y español de los últimos veinticinco años, además de ser una de sus principales renovadoras. Su prolífica producción teatral, que cuenta con más de cuarenta obras en catalán y castellano, ha sido reconocida con algunos de los premios nacionales de dramaturgia más prestigiosos. Durante su primera etapa creativa, Cunillé recibió el Premio Nacional Calderón de la Barca 1991 por *Rodeo* (1991),<sup>1</sup> el Premio de la Crítica 1994 por *Liberación* (1994), el Premi de la Institució de les Lletres Catalanes 1997 por *Accident* (1996), el Premi Ciutat d'Alcoi 1998 por *L'afer* (1998), el Premi Born de teatro 1999 por *L'aniversari* (1996) y el Premi de la Crítica de Barcelona 2000 por *Passatge Gutenberg* (2000). Sin embargo, no ha sido hasta la primera década del siglo XXI cuando sus obras han alcanzado el máximo reconocimiento profesional e institucional, al recibir el Premi Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya 2007 y el Premio Nacional de Literatura Dramática 2010, otorgado por el Ministerio de Cultura de España, por *Aquel aire infinito* (2003), así como los premios Ciutat de Barcelona de Teatre 2004, Butaca 2004 y Max 2007 al mejor texto teatral por *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), la Lletra d'Or de 2008 por *Après moi, le déluge* (2007), el Born de teatro 2010 por *El temps* (2011), y el Frederic Roda de teatro 2014 por *Boira* (2014).

La dramaturgia de Cunillé se basa en la completa integración entre forma y contenido. Mediante su “poética de la sustracción” (Sanchis Sinisterra, 1996: 6-7), que se caracteriza por desdibujar u ocultar los referentes situacionales, referenciales y receptivos que configuran el texto teatral, así como por disolver los parámetros poéticos del drama (fábula, acción, diálogo, tiempo, espacio y personaje), Cunillé compone piezas crípticas y enigmáticas, cuyo ambiguo e inconexo contenido, aunque banal y sin sentido en apariencia, acaba revelando las distintas crisis que afectan al sujeto contemporáneo y que lo diluyen y aíslan en la trivialidad de lo cotidiano.

---

<sup>1</sup> Las fechas entre paréntesis que acompañan las obras de Cunillé mencionadas en el artículo indican el año en el que dichos textos fueron escritos. En ocasiones, estas no coinciden con las fechas de publicación de las obras referenciadas en la bibliografía.

El presente artículo tiene como objetivo exponer las principales características de la poética dramaturgica de Cunillé para mostrar que sus obras son un tejido perfectamente hilvanado, en el que cualquier detalle insignificante remite en realidad al sentido oculto y trascendente del texto, al mismo tiempo que persigue el objetivo de activar la búsqueda intelectual de dicho significado en el receptor, para que este llegue a desvelarlo, a reflexionar sobre él y, finalmente, a asumir su responsabilidad ética con respecto a la suspensión de la comunicación entre los individuos en el mundo contemporáneo, una desvinculación que le afecta, pero de la que también es causante.<sup>2</sup>

Para ello, tomaremos la obra teatral *Apocalipsi* (1998) como caso de estudio, por reunir los rasgos paradigmáticos de la poética, la semántica y la ética de la dramaturgia de Cunillé. La pieza forma parte del conjunto de textos dramáticos escritos durante la segunda mitad de la década de los noventa que consolidan y llevan hasta la máxima experimentación el estilo fragmentario y sustractivo de la autora. *Vacants* (1998), *La cita* (1998) y *L'afer* (1998), por nombrar algunas de las obras creadas el mismo año que *Apocalipsi*, ahondan en el recurso dramático de la opacidad referencial para reforzar el carácter antidramático e incierto de las piezas y, en consecuencia, provocar la reflexión del espectador sobre la incomunicación existencial en la sociedad actual.

Algunos estudios recientes (Ragué-Arias, 2010; Prieto Nadal, 2015) estiman que la poética “sustractiva” que caracteriza *Apocalipsi* define a la perfección la primera etapa de la producción de Cunillé, iniciada con *Rodeo* (1991), desarrollada con *Liberación* (1994) y culminada con *Passatge Gutenberg* (2000), por citar tres ejemplos que gozan del reconocimiento unánime de la crítica. En cambio, esta estética se ha considerado insuficiente (Prieto Nadal, 2015: 76) para explicar su segundo período creativo, desarrollado a partir del nuevo milenio y cuyos máximos exponentes, celebrados tanto en el mundo teatral como académico, son *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007). En contraste con el teatro escrito en los años noventa, en el que Cunillé explora “los límites de la opacidad” (Sanchis Sinisterra, 1996: 9), Maria-José Ragué-Arias considera que en el siglo XXI la autora se esfuerza por “acercarnos a una realidad más inmediata” (2011: 10) al “dar un paso hacia un teatro que no es minoritario, [...] que revela un conflicto humano muy

---

<sup>2</sup> Utilizamos el concepto de “responsabilidad ética” en el sentido que le da Emmanuel Levinas (1969, 1989), cuyo paradigma ético es explicado en el apartado 2 de este artículo.

comprensible para todos” (2010: en línea).<sup>3</sup> Este acercamiento a una realidad más reconocible para el espectador lo ha logrado Cunillé referenciando con claridad el contexto espacial y temporal de las piezas, lo que ha facilitado que el público descifre la crítica de la autora a la crisis ética y económica actual con mayor precisión y unanimidad. Es quizá por este motivo que Ragué-Arias (2010, en línea) observa que el componente político de Cunillé crece en sus obras más recientes y que su teatro se presenta ahora más comprometido e ideologizado que a finales del siglo pasado (Prieto Nadal, 2015: 50-51), cuando la “irónica desesperación” de la época impedía “la defensa de unos ideales” que permitiesen “creer en el futuro” (Ragué-Arias, 2000: 17-18).

A través del análisis poético y semántico de *Apocalipsi* se refutará esta distinción estética y ética entre ambas etapas creativas de Cunillé para mostrar que el estilo fragmentario del primer período no es únicamente definitorio del conjunto de su obra, sino que persigue transmitir, ya desde estos primeros textos, una visión crítica del mundo contemporáneo. De hecho, en una publicación más reciente, Ragué-Arias (2011: 9 y 11) parecía contradecirse afirmando que “aquel estilo que [Cunillé] inició con *Berna* (1991) y *Rodeo* (1991) se mantiene a lo largo de su prolífica trayectoria”, de modo que, a nuestro entender, no se puede hablar de ruptura sino más bien de enriquecimiento y consolidación dramática. Por lo tanto, el estudio sobre *Apocalipsi* desarrollado en este artículo debe considerarse representativo de la poética y la ética dramática de Cunillé en todo su conjunto. A pesar de que los referentes espacio-temporales en *Barcelona, mapa d’ombres* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007) —un piso del Eixample barcelonés y un hotel de Kinshasa, respectivamente— estén arraigados en una realidad mucho más reconocible para el espectador que la de las primeras obras de Cunillé, lo cierto es que en ambas piezas persiste la poética sustractiva original que motiva la reflexión crítica de su subtexto. En *Barcelona, mapa d’ombres* (2004), con la ruptura de la continuidad argumental y el diálogo, a través de la irrupción de lo no-dicho, una estrategia también presente en *Apocalipsi* y con la que la autora traza su propio mapa entre nostálgico y decadente de la Barcelona pasada y presente; en *Après moi, le déluge* (2007), dinamitando los parámetros dramáticos del personaje cuando en el texto se explicita que uno de ellos, un viejo hombre africano, debe ceder su voz y su cuerpo al personaje de la

---

<sup>3</sup> Todas las citas insertadas en el artículo que provienen de fuentes bibliográficas en catalán han sido traducidas por mí al castellano.

Intérprete europea para lograr conversar con el Hombre de negocios y, por lo tanto, ser escénicamente encarnado por la misma actriz que interpreta a la traductora. Un mecanismo, también utilizado en *Apocalipsi*, aunque con otros fines y de otro modo, que confiere invisibilidad al único personaje africano del texto para evidenciar el silenciamiento histórico de todo un continente por parte del colonialismo blanco. Por lo tanto, la ruptura estilística, lejos de ser un mero culto al formalismo, persigue subrayar el sentido político del teatro de Cunillé desde sus primeros textos hasta los más recientes.

*Apocalipsi*, por lo tanto, ha sido la obra escogida para examinar y exponer las principales características poéticas e ideológicas del estilo de la autora, no solo por ser un texto compuesto en la bisagra de sus dos etapas creativas y encarnar, así, la culminación de su “dramaturgia de la sustracción”, sino porque la pieza aún forma y contenido al mostrar la progresiva separación de un grupo cerrado de cuatro amigos —Marta, Eduard, Víctor y Carne— a través de la ruptura paulatina de los principales parámetros dramáticos de vinculación: estructura causal, fábula, temporalidad y diálogo. Así, este caso de estudio permite ofrecer una visión panorámica y bastante completa de las estrategias de disolución dramática empleadas parcialmente por Cunillé en otros textos, y posibilita asimismo el análisis del efecto de las mismas en la recepción crítica de los espectadores.

## **1. RUPTURA DE LA CAUSALIDAD: UN ÁLBUM FOTOGRÁFICO SOBRE EL AISLAMIENTO SOCIAL DEL INDIVIDUO**

*Apocalipsi* no tiene, aparentemente, una estructura formal visible, ya que no se divide en actos o escenas numeradas ni parece que los fragmentos que la componen respondan a unos criterios de partición uniformes y lógicos dentro del conjunto de la obra o en relación a la secuenciación dramática aristotélica que divide el drama en tres partes: *prótasis* (presentación del conflicto), *epítasis* (tensión conflictiva) y *catástrofe* (resolución del conflicto que restablece el equilibrio) (García Barrientos, 2001: 34). A pesar de ello, se pueden diferenciar catorce segmentos (secuencias o escenas) que solo se distinguen entre sí por medio del salto de página tipográfico, en el caso de las secuencias 1, 2, 3 y 8 (cuatro escenas de notable extensión en las que quedan incluidos los otros diez segmentos), o de la indicación didascálica que, en las escenas menos extensas, refiere un cambio rotundo de espacio y personajes con respecto

a las anteriores. A pesar de que cada una de las secuencias conserva su propia unidad semántica y narrativa, no pueden ser identificadas con los actos teatrales porque el cambio indicado en la acotación subraya que no existe un encadenamiento lógico y causal que las ordene o vincule entre ellas; de hecho, la acción aparece fragmentada a lo largo de la obra, se interrumpe en cada escena para generar otra muy distinta en la siguiente (con ciertos rasgos familiares en relación con las anteriores), ocasionando una pérdida de la causalidad temporal y espacial entre secuencias que favorece una progresiva inconcreción de su naturaleza. Esta desintegración de la causalidad actancial, tan propia del teatro de Cunillé, está también presente en otros de sus textos de los años noventa, como *El instante* (1997) o *La cita* (1998), aunque su uso no es tan transgresor como en *Apocalipsi*.

A lo largo de *Apocalipsi* también va disolviéndose la entidad de los personajes, debido a que su personalidad y el vínculo que se establece inicialmente entre ellos se modifican de una escena a otra hasta llegar a parecer contradictorios e impedir que los concibamos como un todo coherente. De hecho, excepto entre el primero y el segundo segmento, que muestran momentos correlativos del mismo relato (en el primero los cuatro personajes son amigos y se preparan para salir a cenar, y en el segundo bajan en ascensor a la calle para dirigirse a un restaurante), los siguientes evidencian esta ruptura: en el tercero, por ejemplo, los personajes viajan en taxi y uno de ellos (Marta) se ha convertido en un desconocido para el grupo, mientras que en el quinto, el mismo personaje queda atrapado en un baño y pide ayuda a otro (Carme) que se encuentra en la misma estancia, y a quien ahora considera un completo extraño. De hecho, en la obra de Cunillé la mutación de la identidad de los personajes es constante desde *Privado* (1996), donde uno de ellos es presentado a lo largo de la pieza indistintamente como médico, amante y taxista, una transformación que en *Apocalipsi* encarna sobre todo Marta, aunque el resto de los personajes no estén exentos de ella. En *La cita* (1998) este cambio se produce en paralelo con la disolución de la causalidad entre escenas, mostrando distintas facetas de los personajes según el contexto social y la situación intersubjetiva, un mecanismo que llega a su máxima expresión en la obra que nos ocupa, en la que se enfatiza la equivalencia semántica entre, por una parte, la ruptura causal de la acción entre escenas y, por otra, la mutación de la identidad y la relación de los personajes.

Esta falta de causalidad entre las secuencias permite deducir que los catorce fragmentos que configuran *Apocalipsi* son en realidad cuadros,

según los términos de Anne Ubersfeld (1989).<sup>4</sup> Esta definición de las secuencias de la obra explicaría que cada una de ellas presente una situación narrativa nueva y posea cierta autonomía con respecto a las anteriores y en relación a la dinámica discursiva del relato, lo que dificulta la detección de un conflicto motor que vincule dichos fragmentos. Jean-Pierre Sarrazac (2009: 154), en la misma línea que Ubersfeld, argumenta que el cuadro es un recorte que focaliza “sobre un mundo (un ambiente, una época) que se impone al espectador como una presencia visual y silenciosa” en la que se muestran unos personajes inmersos en la cotidianidad, en un estado más de gesto (el *gestus* brechtiano)<sup>5</sup> que de acción, entendiendo el gesto como una imagen de lo que lo ha generado más que de lo que puede generar. Esta referencia al pasado que recoge el gesto sitúa el cuadro en una “temporalidad retrospectiva” (Diderot, 1996) que detiene el proceso de la acción presente para enseñarla de forma consciente e indicativa, desde una instancia distanciada y externa que permite la reflexión del receptor ante la problemática que presenta la obra. Así, Cunillé exige al espectador una lectura meditativa y crítica de las situaciones en las que aparecen los personajes y detiene su implicación emocional con ellos, una reacción propia de la construcción progresiva y causal de la fábula en el drama absoluto que genera en el receptor la ilusión de estar asistiendo a un acto real e impide su distanciamiento reflexivo con respecto a aquel.

De acuerdo con estos criterios, *Apocalipsi* presenta catorce cuadros claramente situacionales y cotidianos: unos amigos conversando en el piso de uno de ellos mientras se preparan para salir a cenar (escena 1), tres de ellos viajando en taxi hacia un restaurante (escena 3), una chica encerrada

---

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld (1989: 163) insiste en que el intervalo entre actos “no debe conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico”, mientras que el cuadro “indica, en relación con el que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma”.

<sup>5</sup> El *gestus* es un concepto con el que Brecht (1963: 61) establece la importancia que en el drama moderno tienen “un conjunto de gestos, de juegos de fisonomía y (a menudo) de declaraciones hechas por una o más personas cuando se dirigen a otra persona o a más de una” (Brecht, citado en Sarrazac, 2009: 86). Consiste en “la *actitud global* de una persona o de un grupo implicado en el intercambio interhumano” (Sarrazac, 2009: 86; en cursiva en el original); en este sentido, busca la claridad de sentido social de la fábula y actúa como un mecanismo de discontinuidad del drama, al descomponer los personajes en *gestus* sucesivos. Con la posmodernidad, el *gestus* se convierte en opaco, pues deja de contar el sentido del texto y solo ofrece de él un punto de vista global.

en un baño público sin poder salir y pidiendo ayuda a otra (escena 5), un pianista de bar coqueteando con una de sus clientas (escenas 6 y 10), etc. Por lo tanto, se puede afirmar que los cuadros de *Apocalipsi* son como fotografías que focalizan en instantes concretos de la existencia ordinaria de los cuatro personajes y dejan “fuera de campo” los sucesos ocurridos antes y después de ese momento. El receptor será el encargado de llenar de sentido el intervalo entre los cuadros por medio de lo que dicen y callan los amigos y de la relación que se establece entre diversos elementos internos de la obra que se repiten en secuencias distintas y que permiten encontrar una lógica que vincula los cuadros y apunta hacia un sentido general del texto. Parece que a finales de la década de los noventa Cunillé experimentaba con la estructura a partir de cuadros cotidianos porque tanto la ya mencionada *La cita* (1998) como *Dotze treballs* (1998) se asientan en ella. En los últimos años, piezas como *P.P.P.* (2005) y *La Pajarera* (2011), basadas en el género del cabaret, han recuperado la estructura del montaje de cuadros independientes de una forma más lúdica y menos enigmática.

Volviendo a *Apocalipsi*, la reconstrucción de su lógica interna es mucho más compleja de lo que parece. De entrada, porque resulta difícil saber si los cuadros se ordenan mediante el montaje o el *collage* y, por lo tanto, identificar las normas dramáticas que deben seguirse para restablecer el orden narrativo e interno de los segmentos y llevar a cabo una lectura adecuada de la obra.<sup>6</sup> Se podría pensar que el orden de los cuadros de *Apocalipsi* sigue la estructura de un montaje de momentos temporales discontinuos, y ello por dos razones: la presencia, de principio a fin de la obra, de los cuatro personajes, y la repetición, en distintos cuadros, de temas y motivos que se vinculan semánticamente entre sí (el apocalipsis, el suicidio, el cambio, la infancia irrecuperable, la presencia de un helicóptero, etc.).

---

<sup>6</sup> Según se indica en *Lèxic del drama modern i contemporani* (Sarrazac, 2009: 116), el montaje sugiere “la idea de una discontinuidad temporal, de tensiones que se crean entre los distintos fragmentos de la obra dramática”. Esta discontinuidad persigue la epicidad temporal, es decir, la interrupción del flujo dramático con el fin de invitar al espectador a la reflexión. En cambio, el *collage* evoca “la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos no habituales (por ejemplo, de documentos *sucios*) en el texto teatral que [...] interrumpen el curso del drama, tienen cierta autonomía y pueden aparecer como cuerpos extraños en él” (Sarrazac, 2009: 116).



Uno de estos motivos recurrentes es el del taxi, que es citado por Marta en la escena 2 (“VÍCTOR:<sup>7</sup> I com has anat a la feina? / MARTA: En taxi... [...] No tenia ganes de conduir” [Cunillé, 1998a: 41])<sup>8</sup> y reaparece como espacio escénico en la 3, también vinculado a ella, pero en esta ocasión en una situación absolutamente incoherente con respecto a la secuencia anterior: Marta es ahora la taxista de sus amigos, que la tratan como una desconocida, mientras que en la escena 2 era parte del grupo (“*A l’interior d’un taxi, seu la CARME al seient de darrere, entre el VÍCTOR i l’EDUARD. A davant seu la MARTA, que condueix*” [Cunillé, 1998a: 55]).<sup>9</sup> De entrada, el elemento repetido permitiría identificar dentro del cuadro una analepsis relativa a la relación de los cuatro amigos (el momento en el que Carme, Eduard y Víctor conocen a Marta, por ejemplo), hecho que vincularía las escenas mediante una lógica de desorden temporal. Aunque otros elementos, como que los personajes sigan yendo al restaurante en la escena del taxi, como habían anunciado en la precedente, y que Marta anteriormente afirmara que no quería conducir (“M: Ja conduiré jo... / V: No, no, si no en tens ganes” [Cunillé, 1998a: 43]),<sup>10</sup> permiten especular sobre la posibilidad de que el cuadro muestre un espacio mental de uno de los personajes (el de Marta, que ha vuelto del extranjero y se ha reencontrado con sus amigos), en el que se proyecta la idea que ella tiene de su relación con los demás y del vínculo que los demás mantienen entre ellos; la combinación de elementos divergentes que provienen de la conversación anterior (“M: Amb mi sí que heu canviat” [Cunillé, 1998a: 44]),<sup>11</sup> pero que poseen un carácter desnaturalizado, podría evidenciar la estructura del inconsciente del personaje. Esta hipótesis anularía completamente el criterio de la temporalidad

<sup>7</sup> Todos los fragmentos citados de *Apocalipsi* aparecen en el artículo en su lengua original, en catalán, y serán traducidos por mí en castellano a pie de página. Al final de la cita se refiere, entre paréntesis o corchetes, la página del texto original en la edición referenciada en la bibliografía. Los personajes serán mencionados por su nombre completo en la primera cita en la que aparezcan y, en las siguientes, con la inicial correspondiente. Teniendo en cuenta que todos los fragmentos de diálogo citados de la obra aparecen en el artículo entre paréntesis, se ha utilizado la barra oblicua (/) para marcar el cambio de interlocutor y de línea en el texto original.

<sup>8</sup> “VÍCTOR: ¿Y cómo has ido al trabajo? / MARTA: En taxi... [...] No me apetecía conducir” (Cunillé, 1998a: 41).

<sup>9</sup> “*En el interior de un taxi, CARME se sienta en el asiento de atrás, entre VÍCTOR y EDUARD. Delante se sienta MARTA, quien conduce*” (Cunillé, 1998a: 55).

<sup>10</sup> “M: Ya conduciré yo... / V: No, no, si no te apetece” (Cunillé, 1998a: 43).

<sup>11</sup> “M: Conmigo sí que habéis cambiado” (Cunillé, 1998a: 44).

discontinua que uniría los cuadros y, en consecuencia, quedaría descartada la idea del montaje. De hecho, y como apunta también Sharon G. Feldman (2009: 238), los elementos repetidos ofrecen pistas de la existencia de un objetivo o tema común en todas las situaciones que comparten los personajes y justificarían también la estructura en cuadros del drama.<sup>12</sup>

En cambio, si se tiene en cuenta el argumento de Patrice Pavis (1998: 104), quien diferencia el cuadro de la escena por ser una “unidad temática” en lugar de una unidad actancial, es decir, que no participa de la “fragmentación narratológica” ni del encadenamiento causal de las acciones, sino que es más bien “una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos” que se niega a tomar parte en la construcción de la historia, podemos afirmar que *Apocalipsi* vincula sus escenas mediante la red o campo semántico que construye a través de los asuntos y espacios recurrentes en el texto, y no mediante una fábula común, un conflicto general o la acción principal de la obra. Esta red semántica podría extenderse al corpus teatral completo de Cunillé, ya que ciertos elementos reaparecen, de forma cíclica, a lo largo de su obra, como, por ejemplo, los nombres de los cuatro personajes de *Apocalipsi* (también utilizados en *La venda* [1997] y *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* [2000]), el elemento simbólico del taxi (presente en muchos de sus textos dramáticos, pero especialmente notorio en *Berna* [1991] y *Privado* [1996])<sup>13</sup> o el tema de la incomunicación (problemática central en todo su teatro).

Los “cuadros vivientes” a los que se refiere Pavis (1998: 105) evocan “situaciones y condiciones, más que acciones y personajes”, y entroncarían con la idea de que el texto de Cunillé es en realidad una recopilación de fotografías dispersas sobre la disgregación de un colectivo en crisis (el grupo de amigos).<sup>14</sup> De acuerdo con esta perspectiva, los cuadros, en lugar de relacionarse mediante un montaje o *collage*, se ordenan según la lógica interna de un álbum fotográfico, en el que se recopilan imágenes

<sup>12</sup> “[...] through strategies of repetition [...] meaning begins to take shape” (Feldman, 2009: 238).

<sup>13</sup> Albert Arribas (2010: 25) considera que el taxi simboliza que nadie es dueño de su destino y que este es siempre compartido con los otros: “Cuando un personaje coge un taxi, se pone en movimiento, aunque no sepa hacia dónde va o hacia dónde quiere ir. Confía su destino en manos del Otro [...]”. Una perspectiva, pues, que conecta con la ética levinasiana analizada en el apartado 2 de este artículo.

<sup>14</sup> Xavier Puchades (2002) ha profundizado en la idea de que la obra de Cunillé puede ser entendida como un álbum de fotografías.

vinculadas temáticamente, en este caso, instantes significativos del proceso de separación de los amigos. A la forma dramática fragmentaria y a la estructura de álbum fotográfico de *Apocalipsi*, se debe añadir una lógica interna que deviene el hilo conductor de los cuadros y que subraya el tema central del texto: la crisis progresiva de todos los parámetros clave de reconocimiento narrativo (tiempo, espacio, diálogo e identidad de los personajes), a la que se suma la crisis de comunicación del individuo contemporáneo, como subraya el creciente aislamiento de los cuatro amigos. En efecto, en las dos primeras escenas los cuatro personajes todavía interactúan entre ellos; en la tercera, Carme, Eduard y Víctor ya no reconocen a Marta; y a partir de la cuarta, y a lo largo de los seis cuadros siguientes, no solo se establece el diálogo entre únicamente dos personajes, sino que los cuatro protagonistas se cruzan entre sí tan solo una vez y su desconocimiento mutuo crece gradualmente, hasta el punto de que en las últimas cuatro secuencias cada uno de ellos se comunica con un receptor ausente desconocido mediante un monólogo. En este sentido, Marta, Carme, Víctor y Eduard podrían considerarse el paradigma del sujeto contemporáneo, mientras que el grupo que forman, y que progresivamente se disuelve, podría leerse como una metáfora de la sociedad actual.

Prueba de ello es que el componente fotográfico aparece tematizado a través del personaje de Carme, tal y como sucede también en *Rodeo* (1991) y *L'afer* (1998): a finales del primer cuadro la mujer estrena un carrete fotográfico con la intención de fotografiar al grupo (“A veure si ens podem fer una foto tots plegats...” [Cunillé, 1998a: 37]),<sup>15</sup> pero sin llegar a conseguirlo; a finales del segundo, la acotación apunta a que “[la Carme] dispara diverses vegades la càmera de fotos i el flaix sense treure-la de la bossa, i sense deixar de mirar dintre” (Cunillé, 1998a: 53),<sup>16</sup> en un intento de terminar la bobina (o como imagen simbólica del secreto que cada personaje esconde y que “terminará” con el grupo); finalmente, en el cuadro 13, Carme pide a un receptor ausente y desconocido que la retrate utilizando la última fotografía que queda en el carrete (“Només en queda una, així que pren-te el temps que calgui per enfocar, però avisa'm abans perquè no vull sortir amb els ulls tancats...” [Cunillé, 1998a: 83]),<sup>17</sup> a pesar

<sup>15</sup> “A ver si podemos sacarnos una foto los cuatro juntos...” (Cunillé, 1998a: 37).

<sup>16</sup> “[Carme] dispara distintas veces con la cámara de fotos y el flash sin sacarla del bolso, y sin dejar de mirar dentro” (Cunillé, 1998a: 53).

<sup>17</sup> “Solo queda una, así que tómate el tiempo que necesites para enfocar, pero avísame antes porque no quiero salir con los ojos cerrados...” (Cunillé, 1998a: 83).

de saber que esta nunca llegará a revelarse (“La primera i l’última foto del carret no surten mai” [Cunillé, 1998a: 83]).<sup>18</sup>

Este ejemplo evidencia una de las principales características poéticas de Cunillé: que los temas recurrentes y las narraciones insertadas en el drama deben interpretarse en clave metateatral, en el sentido de que sugieren al público cómo debe descifrarse la obra. De acuerdo con ello, el ciclo de *Carme* con la cámara simboliza la progresión hacia la disolución grupal e individual que sufren los personajes, así como los elementos dramáticos que caracterizan el texto, además de su necesidad de revelación y cambio final. La autora también advierte al receptor que la obra no puede leerse a partir de una lógica causal o una fábula aristotélica, es decir, buscando una finalidad última.

## **2. RUPTURA DE LA FÁBULA: RESPONSABILIDAD INTELECTUAL Y ÉTICA DEL ESPECTADOR**

Ante el análisis que hemos expuesto, el lector debe plantearse cuál es el tema sugerido tanto por la forma dramática y estructural de la obra como por sus referencias simbólicas y semánticas. Teniendo en cuenta que *apocalipsis*, el título de la obra, significa etimológicamente “revelación de lo oculto o escondido” (Subirós, 1998: 12), se puede especular sobre el hecho de que los cuadros presentan situaciones alrededor de este significado, como si la pieza fuera una recopilación de imágenes atemporales de la intimidad de unos individuos que se encuentran en medio de unos “acontecimientos que señalan el fin del mundo y el advenimiento de otro” (Albertí, 1998: 7); una realidad que los obliga a asumir la aniquilación del entorno asfixiante en el que se mueven para poder luchar por la recuperación de su propia identidad, por ejemplo. O, por el contrario, una realidad que muestra la progresiva desaparición de unos vínculos sociales que hasta el momento les habían unido en torno a unos mismos valores que los identificaban y que, con su ruptura, los aboca a una identidad desdibujada. Este mismo momento de tránsito vital, proclive a la revelación, está también evocado en los títulos y las referencias semánticas y simbólicas de obras como *Liberación* (1994), *Cel* (1995), *Aquel aire infinito* (2003) y *Barcelona, mapa d’ombres* (2004).

A raíz de nuestro análisis, podemos concluir que en *Apocalipsi* la estructura formal y el significado semántico se corresponden. Como ya se

---

<sup>18</sup> “La primera y la última foto del carrete nunca salen...” (Cunillé, 1998a: 83).

ha expuesto, la poética “de la sustracción” del drama de Cunillé (Sanchis Sinisterra, 1996: 8-9), con su estructura de álbum fotográfico y la supresión de los parámetros de reconocimiento narrativo, evoca el momento de finitud, reinención y cambio que subraya el significado de la obra. Además, los distintos elementos que se repiten y que, en consecuencia, se vinculan semánticamente entre sí, tienen también una carga simbólica universal relacionada con el fin, la transformación y la revelación; al adoptar estos temas un carácter heterogéneo y abierto dentro del texto por la fragmentación dramática utilizada, corresponde al receptor establecer sus propias asociaciones semánticas con el fin de concretar el conflicto interno que mina la relación de los personajes, pero que permanece oculto. En esta línea, y a nivel semántico, el drama de Cunillé está construido mediante claroscuros y un continuo contraste entre niveles altos y bajos que evocan la idea del apocalipsis cristiano, como sugiere el personaje de Eduard cuando profetiza que “aviat tothom s’haurà de decidir per una banda o altra. Els que deixaran passar la llum o els que no. [...] Tu en quin bàndol vols ser? A la banda on tots seran ombres i foscor? O en canvi vols pertànyer a la banda on tot serà claror?” (Cunillé, 1998a: 66).<sup>19</sup>

Otro ejemplo de ello se ubica en el segundo cuadro, cuando los personajes descienden hacia la inquietante noche de una ciudad extrañamente desierta, donde las calles están cortadas, la radio no funciona, sobrevuela un helicóptero (que solo escucha el personaje de Marta), reciben llamadas telefónicas enigmáticas, las relaciones entre ellos se rompen y los cuatro amigos se van aislando, acechados por sus miedos personales: Carme siente pavor a envejecer, Marta, a salir, Víctor, a no poder lograr ser quien deseaba, y Eduard, a quedarse solo; en definitiva, miedo a no poder “salvarse” de la miseria de una cotidianidad que les ahoga. Feldman (2009: 245) establece también un vínculo entre la cotidianidad que refleja Cunillé y “a sensation of desorientation or awe” en los personajes y el espectador, la misma sensación que nos dejan obras como *Liberación* (1994) o *Cel* (1995).

Al final, todos los personajes, que han circulado por una ciudad entre sombras, se sentirán, en su aislamiento personal, abrumados por una luz

---

<sup>19</sup> “pronto todos deberán decidirse por un lado o por el otro. Los que dejarán pasar la luz y los que no. [...] ¿Tú en qué lado quieres estar? ¿En el lado donde todo serán sombras y oscuridad? ¿O en cambio quieres pertenecer al lado donde todo será claridad?” (Cunillé, 1998a: 66).

casi apocalíptica: Eduard, que ha estado evitándola con gafas de sol, termina sin poder dormir por la luz de neón del cartel luminoso del hotel donde se hospeda; Carme está a punto de ser expuesta al flash de su cámara de fotos, hasta que estalla en llanto; Víctor, convertido en *showman*, brilla bajo el foco del escenario del bar donde trabaja como pianista; y Marta, que pasa toda la obra sola, encerrada en distintos espacios, con frío y rodeada de oscuridad, se salva de un terrible incendio subiendo a la azotea del edificio en llamas, donde sufre un calor extremo. Situaciones, todas ellas, fruto del mundo global, caótico y en constante cambio en el que todos nos hallamos y que Cunillé supo predecir a finales del siglo pasado. Las imágenes de la ruptura (que muestra la separación de los personajes), el aislamiento (representado por Marta, siempre encerrada en distintos espacios), la finitud (por medio de los signos de guerra y muerte que aparecen en la obra), la necesidad de comunicación (Carme se obsesiona por restablecer el vínculo con su padre) y el cambio frustrado (Eduard mantiene conversaciones por teléfono con desconocidas que terminan cortándose) sitúan el conflicto de la obra en las relaciones interhumanas y su carácter problemático. Unos “temas recurrentes” que Juana Escabias (2013: 83) también acierta a identificar como centrales en la dramaturgia de Cunillé. En esta misma línea, aunque hablando de *Vacants* (1998), Feldman (2009: 240) subraya la capacidad de Cunillé para mostrar, a través de su poética sustractiva, “an inability on the part of human beings to attain a significant level of genuine communication”.

Cunillé, al problematizar el vínculo con la alteridad en *Apocalipsi*, dota la obra de un valor ético que determina el modelo de recepción con el que el espectador debe aproximarse al texto. Como señala el académico teatral Nicholas Ridout en *Theatre&Ethics* (2009: 53-54), el creciente interés de los estudios teatrales de las últimas décadas por profundizar en el carácter ético de la dramaturgia contemporánea ha situado el paradigma filosófico de Emmanuel Levinas (1969, 1989) como principal marco teórico de este ámbito de análisis. Así, el pensamiento ético de Levinas ha permitido explorar aquellas obras que, por un lado, tematizan la crisis intersubjetiva derivada del colapso del humanismo moderno ilustrado después del Holocausto o que, por otro lado, construyen su marco de recepción como una práctica ética. En esta línea, la filosofía levinasiana resulta ser también pertinente para analizar tanto la reflexión crítica que *Apocalipsi* sugiere con respecto a los vínculos interpersonales como la implicación intelectual y ética exigida por Cunillé al receptor para lograr interpretar su obra.

La autoridad filosófica de Levinas es ampliamente reconocida dentro del pensamiento contemporáneo europeo por haber introducido un giro ético que desplaza la centralidad del Sujeto hacia la figura del Otro, situando así las relaciones intersubjetivas como preocupación principal de su “Ethics As First Philosophy” (1989). La propuesta de Levinas, por lo tanto, rechaza la correlación entre el conocimiento y la configuración del sujeto cartesiano en la que se funda la filosofía ontológica occidental (“cogito, ergo sum”). Según Levinas (1989: 76), esta última perspectiva reduce el individuo a su propia razón autosuficiente y soberana, encerrándolo en su ensimismamiento e inhibiéndole de abrirse hacia la alteridad para reconocer su diferencia. Como resultado, el Ser pensante concibe el mundo bajo su dominio y “appropriates and grasps the otherness of the known”, eliminando cualquier rasgo particular del Otro hasta el punto de absorberlo en sí mismo para reafirmar su poder. Su más directa consecuencia ha sido la violencia sobre los demás. En este sentido, y entendiendo el Holocausto como la experiencia paradigmática que evidencia la naturaleza adiafórica de la sociedad occidental contemporánea, Levinas plantea la necesidad de superación de la ontología mediante la ética. En otras palabras: mediante la asunción, por parte del sujeto racional y autosuficiente, de la responsabilidad ética hacia la vida y supervivencia del Otro.

Para lograrlo, Levinas (1989: 81; en cursiva en el original) advierte que el sujeto debe ser auto-consciente y responsabilizarse de cómo “its very presence” y “all the violence and murder [its] existing might generate” afecta al Otro, y adoptar una actitud de “*mauvaise conscience* o timidity” hacia este. En otras palabras, debe tender a la supresión de sí mismo (“It has no name, no situation, no status”), a la humildad (“This creates the reserve of the stranger [...], the countryless or ‘homeless’ person who dare not enter in”) y a cuestionarse su identidad (“[it] still remains ambiguous or enigmatic enough to recognise itself as hateful [...] in this very manifestation of its emphatic identity of its ipseity”) para, finalmente, lograr asumir la responsabilidad hacia el Otro porque “that [...] preexists any self-consciousness” (Levinas, 1989: 75).

Esta responsabilidad es convocada por la desnudez de “the face of the Other” que, al mostrar su “extreme exposure, defencelessness, vulnerability” (Levinas, 1989: 82) ante el sujeto autosuficiente, lo llama a tomar como propia la mortalidad de su alteridad, es decir, a ser consciente y preocuparse por la existencia y necesidad del Otro, antes que por la propia. La demanda exigida por el rostro del Otro resulta ineludible para

el sujeto en la relación de proximidad “face-to-face” en la que se fundamenta la ética levinasiana. En consecuencia, el sujeto se ve obligado a cuestionar su rol dominante anterior en el seno de esta relación para poder responder adecuadamente al requerimiento del Otro porque, para Levinas, este es el único medio para conseguir respetar verdaderamente su alteridad. Este proceso de autocuestionamiento implica que el Otro devenga el límite de la libertad del Yo y lo defina, lo que significa que la ética se basa en la relación intersubjetiva, y no en el Ser, que pasa a ser definido por su capacidad de responsabilizarse y conmovirse por y ante la precariedad del Otro.

La relación “face-to-face” entre el Yo y el Otro tiene un sentido que va más allá de la fisicidad del encuentro. Implica, de entrada, una asimetría en el sentido de que es el Otro quien demanda la responsabilidad ética del Yo, que se ve obligado a responder a ella. Además, supone la aceptación, por parte del sujeto, de su propia vulnerabilidad al reconocerla en el rostro del Otro y al comprender que esta precariedad es mutua en todos los seres humanos. Y, finalmente, establece el decir (“the say”) (Levinas, 1969), o lo que es lo mismo, el discurso, como base imprescindible para conseguir una relación ética, pues Levinas lo considera una manifestación equivalente a la del rostro demandante de la alteridad.

En *Apocalipsi* parece evidente la ausencia de este vínculo ético entre los cuatro personajes, quienes, centrados en sí mismos, no reconocen los problemas de sus amigos y se muestran desconfiados hacia ellos, por lo que callan sus propias debilidades, posiblemente muy parecidas a las de los demás, y que podrían despertar la responsabilidad ética que Levinas plantea. Sin embargo, al exhibir la crisis comunicativa que genera esta evidente falta de reconocimiento ético mutuo, Cunillé provoca la reflexión del espectador y, mediante su identificación con los personajes, también su compromiso ético con sus iguales. En consecuencia, se podría decir que la relación teatral que *Apocalipsi* implícitamente construye entre personajes y espectadores, texto y público, se estructura como el encuentro ético descrito por Levinas, en el que el receptor está obligado a esforzarse por comprender el conflicto interno de unos personajes y un texto esencialmente crípticos y a responsabilizarse de la crisis intersubjetiva retratada en la obra. Se establece con el espectador, por lo tanto, un vínculo desigual con respecto al texto dramático de Cunillé, puesto que el primero debe renunciar a los principios de causalidad y finalidad en los que se funda su modelo tradicional de recepción teatral para poder aproximarse “correctamente” a una obra que demanda su completa implicación



intelectual y ética sin ofrecer una clave clara y explícita de lectura. De hecho, la naturaleza presencial, “face-to-face”, del encuentro ético con el Otro tiene una vinculación directa con el acto teatral, en el que espectadores y actores se hallan en un mismo espacio y tienen la oportunidad de establecer un diálogo y, por lo tanto, de lograr la responsabilidad ética (del receptor) que, según Levinas, el rostro de la alteridad (en este caso, de los actores) demanda. Ridout (2009: 53-56)<sup>20</sup> subraya el potencial ético del teatro precisamente por las posibilidades de reflexión que el paradigma levinasiano ofrece en relación al contenido performativo del espectáculo desde el vínculo presencial y directo que se establece entre los intérpretes y el público, pero también por la posición anónima y distanciada de la audiencia.

Además, y también desde un punto de vista ético, en *Apocalipsi* el conflicto se establece con el mundo, como lo demuestra, en primer lugar, el hecho de que los cuadros sean un muestrario de un colectivo que ya no encaja en la realidad contemporánea, y, en segundo lugar, el hecho de que los personajes reflejen al receptor, por el forma en la que son cercanos, familiares e inconcretos, como cualquier persona del público. De este modo, *Apocalipsi* desvincula el conflicto de su rol tradicional de motor de la historia para convertirlo en objeto del drama, en su tema. En palabras de Sarrazac (2009: 48), lo transforma “en conflicto real, vehiculado por una estructura que ya no es orgánica”, que se fragmenta y se rompe, y que debe ser reconstruida.

En este sentido, el receptor implícito que el texto proyecta es el de un espectador que debe descifrar lo que ha sido omitido, sustraído o encubierto en los diálogos de los personajes sirviéndose de sus propias asociaciones con los temas de la obra. La dramaturgia de Cunillé identifica a su espectador modelo con el “emancipated spectator” de Jacques Rancière (2009: 2, 13), quien desafía la oposición tradicionalmente establecida entre “viewing and acting” porque considera que el rol adoptado por el espectador contemporáneo, que consiste en observar, seleccionar, comparar e interpretar lo que sucede en escena, implica una óptima actividad intelectual y emocional en todos los sentidos. La diferencia de percepción del espectador de *Apocalipsi*, así como del corpus dramático completo de Cunillé, con respecto al de dramas clásicos, es

---

<sup>20</sup> “This account of what looks like a ‘face to face encounter’ has encouraged a consideration of the relationship between spectator and actor, audience and performance, in terms of this ethical situation” (Ridout, 2009: 54).

que el primer teatro ofrece una mayor variedad de lecturas posibles ya que, al presentar muchos más lagunas de significado que símbolos unívocos, la revelación de la semántica de la obra debe ser, forzosamente, subjetiva y diferente para cada espectador, según su libre asociación de ideas, pero también según su identificación y grado de responsabilidad con los otros.

Además, la idea no solo conecta con la demanda ética levinasiana exigida al espectador ante unos personajes con los que se identifica, sino también con la “*aesthetic of responsibility (or response-ability)*” de Hans-Thies Lehmann (2006: 185; en cursiva en el original). Según el teórico, el teatro posdramático (“postdramatic theatre”), al caracterizarse por una estética fragmentaria, construida mediante una unión de materiales dispares que no posibilita una lectura causal y lógica del drama, necesita de “*the mutual implication of actors and spectators in the theatrical production of images*” (2006: 186; en cursiva en el original) para que sea posible alcanzar la comprensión semántica de la obra y la lectura ético-política que plantea. De acuerdo con el título de la pieza, Cunillé diseña *Apocalipsi* como un juego dramaturgico en el que el receptor debe desvelar los conflictos que se ocultan tras los diálogos, las acciones y los comportamientos de los personajes. El modelo receptivo de la obra, como previamente se ha señalado, también encaja con el paradigma ético de Levinas, en el sentido que ambos se basan en una relación desigual entre las partes, extremadamente demandante para el sujeto que asume la obligación ética hacia la alteridad, y que en *Apocalipsi* encarna el público. Al contrario de lo que otros teóricos han defendido (Ragué-Arias, 2010; Prieto Nadal, 2015), la responsabilidad ética de los espectadores propiciada por la poética fragmentaria de *Apocalipsi* muestra que el compromiso político de Cunillé está ya presente en su primera etapa creativa, aunque cabe recordar que evoluciona hacia formas más explícitas en su segunda etapa.

### **3. RUPTURA DEL DIÁLOGO: INCOMUNICACIÓN Y ANGUSTIA EXISTENCIAL DEL SUJETO**

La fragmentación de *Apocalipsi*, reflejada en las rupturas de la causalidad y la fábula dramáticas previamente analizadas, y con la que Cunillé señala la crisis contemporánea de las relaciones intersubjetivas, se encuentra también en la disolución del diálogo, que queda sustituido por la conversación. De esta última, Sarrazac subraya que “parece haber sido forjada para contradecir el diálogo dramático” (2009: 49), ya que se

construye a partir de palabras vacías de sentido y frases incompletas que, desprovistas de intenciones precisas, no definen a los personajes, dejan de vincularlos y no se traducen en acciones o actos (Szondi, 1988: 66).<sup>21</sup> En *Apocalipsi*, así como en otras obras de Cunillé tan distanciadas temática y cronológicamente como *Accident* (1996), *Occisió* (2001) o *El carrer Franklin* (2015), la conversación es dominante y es el único medio de comunicación entre los protagonistas. Cuatro son los efectos sobre *Apocalipsi*, y posiblemente también sobre las otras obras citadas: en primer lugar, la conversación facilita la supresión del modelo causal y actancial del drama absoluto; en segundo lugar, permite la liberación de la palabra como medio obligado para informar al receptor y construir una situación dramática, un contexto espaciotemporal y una progresión narrativa hacia un desenlace definitivo; en tercer lugar, ayuda a la construcción de la lucha interna de cada uno de los personajes por medio de la repetición de temas cotidianos recurrentes que surgen sin motivo; y en cuarto lugar, dota la obra de significación metateatral, subrayando la incapacidad del individuo, en un momento de colapso existencial, de comunicarse con el mundo y con el Otro. En otras palabras, la desintegración del diálogo permite ahondar en la disolución dramática, semántica y comunicativa de la obra que las estrategias dramáticas examinadas del cuadro o la tematización de la crisis intersubjetiva ya sugerían.

En la misma línea, la idea szondiana (Szondi, 1988: 66) de que la conversación “no tiene [para los personajes] ninguna finalidad objetiva” que permita la generación de acción entronca con nuestra lectura de *Apocalipsi*, que defiende la inexistencia en la obra de una historia y de un conflicto motor. Al mismo tiempo, la conversación contribuye a la suspensión de los parámetros de reconocimiento narrativo mediante la cual Cunillé construye formal y temáticamente *Apocalipsi*, además de reforzar el valor de la cotidianidad y anular cualquier posibilidad de progresión dramática; hasta el punto de que la conversación en la obra se compone a base de interrupciones sucesivas de temas distintos que surgen sin cerrarse nunca, como consecuencia de la interferencia de otros asuntos, a los que su permanente insistencia dota de gran importancia y de los que no se

---

<sup>21</sup> Contrariamente, el diálogo significa intercambio *a distancia* y, por lo tanto, propicia que uno de los pilares del drama absoluto —la relación interhumana— sea efectivo. De acuerdo con ello, ya Hegel consideraba que “sólo a través de este diálogo los individuos en acción pueden revelarse entre sí su carácter y sus objetivos”, de modo que solo así “imprimen a la acción un movimiento real” (Sarrazac, 2009: 58). Para Szondi (1988: 66), el diálogo objetiva la interioridad de los personajes.

revela ni la motivación que los genera ni el problema íntimo que esconden, un mecanismo dramático que está especialmente presente en *Apocalipsi*.

Esta última estrategia pospone el juego dramático de la autora de “revelar lo que se oculta” tras las palabras. Una clave de lectura que debe tenerse muy en cuenta en *Apocalipsi* es que cada tema recurrente es siempre introducido por el mismo personaje, como si este estuviera tan alienado por lo que le preocupa que no pudiera liberarse de su obsesión ni dejar de hablar de ella, pero tampoco pudiera escuchar a los otros.<sup>22</sup> Ciertamente, la conversación en la obra de Cunillé evidencia el egocentrismo del sujeto cartesiano denunciado por Levinas, cuya identidad se basa en sus razones y posesiones, entre las que cuenta a los demás, y que se revela incapaz de considerar las necesidades de los otros y responder a ellas. El control que los cuatro amigos ejercen entre ellos en el primer cuadro, al exigir su perpetua lealtad e implicación con el grupo (por ejemplo, a Marta, para que no vuelva a alejarse del colectivo), sin admitir ni comprender los verdaderos anhelos de cambio de cada uno de ellos, es una clara muestra de la incapacidad ética de los personajes de *Apocalipsi* de abrirse y darse a los demás.

A pesar de que Peter Szondi (1988: 66) considere que la conversación “no puede definir” a los personajes porque “no tiene un origen subjetivo ni una finalidad objetiva”, en Cunillé sucede todo lo contrario. La reiteración obsesiva de los mismos asuntos cotidianos sugiere los conflictos íntimos de los cuatro amigos y los temas principales de *Apocalipsi* sobre los que la autora quiere que reflexionemos: la incomprensión (Carme no entiende que su padre juegue a las tragaperras ni Víctor comprende por qué Eduard lleva un pañuelo en el cuello), la incomunicación (la de Marta con respecto al resto del grupo), la resistencia al cambio (el grupo manifiesta continuamente su preocupación ante los cambios que puedan haber experimentado los demás, especialmente Marta, que vuelve del extranjero después de haber estado alejada del resto de amigos un tiempo) y la necesidad de transformación (que Marta detecta en sí misma y que, a partir de la segunda mitad de la obra, todos los personajes se encargan de hallar por su cuenta). Esta estrategia dramática se modifica en *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), en la que

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, en la primera escena notamos la insistencia de Carme en la difícil comunicación que mantiene con su padre; de Eduard, en la necesidad de encontrar trabajo y de proponer adivinanzas al resto de amigos; y de Víctor, en la obsesión por el pañuelo de cuello que viste Eduard.

la preocupación íntima de los personajes acaba explicitándose a través de la conversación. Curiosamente, sus obsesiones en torno a la soledad y la muerte se revelan parecidas a las de los protagonistas de *Apocalipsi*, lo que subraya la coherencia y la continuidad semántica de la obra de Cunillé.

Teniendo en cuenta que el tema central de *Apocalipsi* es la imposibilidad de entenderse y comunicarse entre individuos sin un reconocimiento ético mutuo,<sup>23</sup> se puede considerar que es el personaje de Marta el que ilustra mejor esta cuestión a lo largo de la obra. A pesar de que, como previamente se ha examinado, en la escena 1 tiene un papel fundamentalmente pasivo, fuera de la conversación de sus amigos (en parte porque debe integrarse de nuevo en un grupo en el que ahora se siente una extraña), durante el resto de la obra no deja de intentar restablecer la relación con los otros, un propósito que se ve continuamente frustrado por la construcción fragmentada de la conversación (“M: Quan de temps fa que... (*La interromp l'Eduard*)” [Cunillé, 1998a: 24]; “M: Hi ha nits que fins i tot tremolen els mobles... / E: I si em fes policia?” [Cunillé, 1998a: 27]).<sup>24</sup> Cunillé utiliza este recurso para aislar al personaje, que nunca logra establecer la comunicación ansiada con los demás: en la escena 3 Marta ya no es reconocida por los demás, de modo que continua siendo espectadora de la situación; en la 5, Carme la deja con la palabra en la boca y desaparece mientras Marta le pide ayuda para poder salir del baño donde ha quedado atrapada (“M: [...] Escolta...? (*Pausa*) Escolta? Ets aquí?” [Cunillé, 1998a: 68]);<sup>25</sup> en el cuadro 8, Eduard la telefonea, pero entonces es Marta quien no puede hablar y la conversación queda aplazada (“VEU DE LA MARTA: Escolta Eduard... et fa res trucar-me d'aquí cinc minuts?” [Cunillé, 1998a: 75])<sup>26</sup>, y solo con Víctor la comunicación es posible, en la escena 6 (“M: Sí, almenys aquí es pot parlar...” [Cunillé, 1998a: 70]),<sup>27</sup> porque él se interesa por ella en una relación cara a cara (“face-to-face”).

<sup>23</sup> La crítica es unánime al apuntar que son precisamente la incomunicación y la soledad del individuo contemporáneo los principales temas de la obra de Cunillé. Véase Sanchis Sinisterra (1996: 5-12), Albertí (1998: 7-8; 2008: 9-12), Puchades (2002; en línea), Feldman (2009: 230-53), Ragué-Arias (2010: en línea; 2011: 9-11) y Prieto Nadal (2015).

<sup>24</sup> “M: ¿Cuánto tiempo hace desde que... (*La interrompe Eduard*)” (Cunillé, 1998a: 24); “M: Algunas noches incluso tiemblan los muebles... / E: ¿Y si me hiciese en policía?” (Cunillé, 1998a: 27).

<sup>25</sup> “M: [...] ¿Oye...? (*Pausa*) ¿Oye? Estás ahí?” (Cunillé, 1998a: 68).

<sup>26</sup> “VOZ DE MARTA: Oye, Eduard... ¿te importa llamarme en cinco minutos?” (Cunillé, 1998a: 75).

<sup>27</sup> “M: Sí, por lo menos aquí se puede hablar...” (Cunillé, 1998a: 70).

El hecho de que las réplicas queden, por efecto de la conversación, segmentadas e incompletas, como demuestra el uso habitual de los puntos suspensivos y de la notación didascálica de “pausa”, contribuye a la desinformación del receptor, circunstancia que activa su cooperación en la interpretación de la obra y su reflexión a partir de la problemática ética planteada por Cunillé, y ello, con el fin de asumir la responsabilidad exigida. En *Apocalipsi* la interpretación del receptor es, en cualquier caso, subjetiva, especialmente si se tiene en cuenta el alto grado de sustracción de la obra. Así, sólo si un texto contiene espacios vacíos, como el de Cunillé, posibilitará “el juego interpretativo y la adaptación variable del texto” (Iser, 1989: 139) y garantizará “la participación del lector en la realización y la constitución del sentido de los acontecimientos” (Batlle, 2008: 25). Teniendo en cuenta que la presencia de lagunas de sentido es una constante desde *Rodeo* (1991), donde por primera vez aparece este recurso dramático, se puede afirmar que el objetivo de Cunillé es suscitar la reflexión ética del receptor sobre la realidad expuesta en sus textos mediante la hermenéutica dramática de su obra.

La implicación del espectador también es suscitada mediante el uso constante del silencio, que aparece indicado en *Apocalipsi*, así como en el resto del corpus dramático de Cunillé, mediante las acotaciones de “Pausa” o “Pausa llarga”,<sup>28</sup> normalmente situadas después de puntos suspensivos (“V: [...] No sé per què sempre portes a sobre aquesta merda de càmera... (Pausa.) Què fem?” [Cunillé, 1998a: 62])<sup>29</sup> o de una pregunta que espera respuesta (“E: Qui es? (Pausa) No m’ho vols dir?” [Cunillé, 1998a: 72]).<sup>30</sup> Su función inicial es modular rítmicamente la conversación y, por lo tanto, construir una escenificación de la obra por medio de la cual los actores puedan interpretar la emoción y los antecedentes de sus personajes y, en definitiva, el sentido ético y metafísico del texto. Sin embargo, en una segunda lectura de la obra se percibe que el silencio asume también la función de dar expresión a la angustia existencial de los cuatro protagonistas por la incomunicación en la que viven, de modo que se convierte en un mecanismo a través del cual aflora la acción motriz y verdadera de la historia, que circula subterráneamente, bajo las banalidades de la conversación. En términos generales, el silencio enfatiza

<sup>28</sup> “Pausa larga”.

<sup>29</sup> “V: [...] No sé por qué siempre llevas encima esta mierda de cámara... (Pausa.) ¿Qué hacemos?” (Cunillé, 1998a: 62).

<sup>30</sup> “E: ¿Quién es? (Pausa) ¿No quieres decírmelo?” (Cunillé, 1998a: 72).

el tema de la obra: la imposibilidad de comunicarse. En términos concretos, la pausa activa la acción mental, y ya no física, de los personajes y, en consecuencia, también la del espectador. Por un lado, porque los personajes no son capaces de revelar ni sus conflictos ni sus necesidades a los demás, y por eso recorren al silencio; se trata, pues, de un “silencio descifrable” (Pavis, 1998: 421), mediante el que los amigos se niegan a revelar determinadas informaciones, de modo que el receptor oscila entre lo que dicen y lo que callan. Por otro lado, las pausas denotan el estado mental autorreflexivo de estos personajes y evidencian un dolor metafísico que reduce a los individuos a su existencia interior, a la reclusión en sí mismos, lo que levanta una nueva barrera de incomunicación con respecto a los demás y en relación con el receptor, alejándolos de la reconciliación ética con el Otro.

## CONCLUSIONES

Las estrategias dramáticas de la conversación y el silencio provocan una interrupción temporal que la secuencia del cuadro también producía. Esta suspensión de la temporalidad causal tiene la voluntad de “retener la atención del espectador, de alejarlo de la espera de los golpes artificiales del teatro, de fijarlo” (Sarrazac, 2009: 155) en una imagen que se despliega ante él, que no avanza hacia ninguna finalidad y que, en consecuencia, puede ser observada y examinada con detalle, como si fuera un pintura costumbrista, lejos de cualquier perspectiva espectacular, para la cual la acción es central y esencial. Así, la obra apela a un receptor implícito “emancipado” que debe completar los vacíos de sentido que deja el texto. Al mismo tiempo, la pausa temporal refuerza la perspectiva distanciada del espectador e incita su análisis sobre el cuadro que contempla.

En este sentido, la concepción de la obra como un álbum de fotografías cotidianas persigue posiblemente una doble finalidad: en primer lugar, que el espectador se vea reflejado en ellas y, en segundo lugar, que pueda reflexionar con voluntad crítica sobre la situación de incomunicación en la que se encuentran los personajes, y también él mismo. De hecho, para que la identificación sea mayor, Cunillé traslada esta sensación de aislamiento e incompreensión al receptor al dificultarle la aprehensión del significado profundo del texto y al imposibilitarle una lectura “correcta” de la obra, en el sentido dramático del término.

Para conseguir dicha mirada distanciada, crítica y consciente del dilema ético en el receptor, y contrarrestar su identificación inicial con la situación cotidiana recreada por la obra, la autora debe provocar extrañeza en el espectador a través de otros recursos estilísticos que vayan más allá del uso de la conversación y la disolución de los parámetros narrativos. La introducción de una “óptica o perspectiva abiertamente consciente de sí misma” (Sarrazac, 2009: 156) y, por lo tanto, meditativa con respecto a la situación dramática, posibilita el mecanismo poético para lograr dicha extrañeza, a saber, la hibridación de géneros o “rapsodia” (Sarrazac, 1981; 2009: 156), es decir, la introducción de otros modos textuales, como el épico y el lírico, en una estructura dramática. En *Apocalipsi*, la conversación absolutamente detallada entre los personajes se corresponde más con la instancia narrativa de la novela que con la dramática del teatro, mientras que el uso del cuadro remite a la epicidad.

En este sentido, la epicidad (entendida por Sarrazac como “interpretación de la dramaticidad” [2009: 66]) se manifiesta también cuando Cunillé configura los cuadros como testimonios de los conflictos entre distintos modos de ver el mundo (los de los distintos personajes) para que “recuerden al espectador los sufrimientos y acciones de los individuos medios, poniendo en escena sus *gestus* [...], que son confrontados a la historia e inscritos en problemáticas económicas, sociales y políticas” (Sarrazac, 2009: 64). Una estrategia parecida a la utilizada en la obra *El temps* (2011), donde los distintos cuadros transmiten al receptor, mediante el *gestus* de sus protagonistas en momentos decisivos de su existencia, la desasosegante sensación del paso del tiempo.

En esta línea, la epicidad de *Apocalipsi* ayuda a que el espectador piense sobre la existencia “de los hombres modernos expulsados de los paraísos terrenales” (Albertí, 1998: 8), un colectivo del que aquel forma parte y del que depende su éxito o su fracaso. El concepto de “sujeto épico” de Szondi (1988: 104), o “autor-rapsoda” de Sarrazac (1981: 21), debe entenderse como la preponderancia que toma la voz del autor dentro de la obra; una voz, la de Cunillé, que potencia la epicidad del texto o, lo que es lo mismo, su mediatización espectacular, con la finalidad de invitar a la reflexión del espectador. Los distintos dispositivos dramatúrgicos que este artículo ha ido señalando en *Apocalipsi*, como la fragmentación extrema de los principios del drama, su estructura a través de cuadros vinculados solo semánticamente o la generación de vacíos de sentido dentro del texto mediante la conversación, denotan la presencia de la autora en el texto, así como su demanda de análisis y responsabilidad ética al espectador con



respecto a la situación intersubjetiva límite que detalla en cada cuadro. Por lo tanto, se podría decir que Cunillé adopta el rol de la alteridad demandante de responsabilidad al sujeto pensante de la ética levinasiana.

En este sentido, y siguiendo asimismo los parámetros de Levinas, parece que solamente a través del vínculo ético con el Otro, claramente en crisis en la obra, será posible restablecer la comunicación entre los individuos inmersos en un mundo empeñado en aniquilarla. Así, al tender los personajes de *Apocalipsi* hacia su aislamiento final y hacia la destrucción de toda comprensión con el grupo, debe ser el receptor el encargado de restablecer esta conexión ética con el Otro mediante el reconocimiento de su alteridad, tanto en su propio mundo (en sus relaciones personales reales) como en el de la obra, mediante la escucha activa de las angustias existenciales de los cuatro protagonistas para, finalmente, lograr desvelar su sentimiento íntimo y la lógica formal de su contenido. En definitiva, solo a través de la aceptación y la comprensión del juego dramático mediatizado por Cunillé será posible la asunción de la ética que la autora plantea, no únicamente en *Apocalipsi*, sino en todo su corpus dramático.

### BIBLIOGRAFÍA

- Albertí, Xavier (1998), “Pròleg” a Lluïsa Cunillé, *Apocalipsi*, Barcelona, Proa/TCN, pp. 7-8.
- Arribas, Albert (2010), “Els taxis de la Lluïsa Cunillé”, *Revista Benzina*, 45, pp. 24-25.
- Batlle, Carles (2008), “La segmentació del teatre dramàtic contemporani (un procés per a l’anàlisi i la creació)”, *Estudis escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre*, 33-34, pp. 13-35.
- Brecht, Bertolt (1963), *Écrits sur le théâtre*, trad. de Jean Tailleur, Gérald Eudeline y Serge Lamare, París, Editions l’Arche.
- Cunillé, Lluïsa (1992), *Rodeo*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Cunillé, Lluïsa (1994), *Berna*, Barcelona, Institut del Teatre.

- Cunillé, Lluïsa (1996a), *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Cunillé, Lluïsa (1996b), *L'aniversari*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Cunillé, Lluïsa (1998a), *Apocalipsi*, Barcelona, Proa/ TNC.
- Cunillé, Lluïsa (1998b), *Dotze treballs*, Lleida, Pagès Editors.
- Cunillé, Lluïsa (1998c), *El instante*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- Cunillé, Lluïsa (1998d), *L'afer*, Barcelona, Edicions 62.
- Cunillé, Lluïsa (1999), *La venda*, Tarragona, Arola Editors.
- Cunillé, Lluïsa (2000a), *Passatge Gutenberg*, Lleida, Pagès Editors.
- Cunillé, Lluïsa (2000b), *Vacants*, València, Edicions 3 i 4.
- Cunillé, Lluïsa (2001a), *Liberación*, Madrid, Caos.
- Cunillé, Lluïsa (2001b), *Privado*, Madrid, Novalibro.
- Cunillé, Lluïsa (2008), *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62.
- Cunillé, Lluïsa (2009), *Aquel aire infinito*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Cunillé, Lluïsa (2011), *El temps*, Tarragona, Arola Editors.
- Cunillé, Lluïsa (2014), *Boira*, Barcelona, Comanegra.
- Cunillé, Lluïsa (2015), *El carrer Franklin*, Tarragona, Arola Editors.
- Diderot, Denis (1996), *Entretiens sur le Fils naturels (1757); De la poésie dramatique (1758)*, en *Ouvres: "Esthétique-Théâtre"*, Vol. IV, París, Robert Laffont.

- Escabias, Juana (2013), “Espacio vital y espacio argumental en Lluïsa Cunillé”, en Margarita Almela Boix *et al.*, *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, UNED, pp. 73-86.
- Feldman, Sharon G. (2009), “Theatre of Enigma: Lluïsa Cunillé”, en Sharon G. Feldman, *In the Eye of Storm: Contemporary Theatre in Barcelona*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 230-253.
- García Barrientos, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, S.A.
- Iser, Wolfgang (1989), “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 133-148.
- Levinas, Emmanuel (1969), *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trad. de Alphonso Lingis, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel (1989), “Ethics As First Philosophy”, en Seán Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Oxford, Blackwell, pp. 75-87.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, trad. de Karen Jürs-Munby, Londres y Nueva York, Routledge.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.
- Prieto Nadal, Ana (2015), *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)* (Tesis doctoral), UNED, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Handle: <https://www.tdx.cat/handle/10803/574712>.
- Puchades, Xavier (2002), “La memoria del presente: Itinerario no definitivo de la obra de Lluïsa Cunillé”, *Stichomythia (Revista de Teatro Contemporáneo)*, 0. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm> (fecha de consulta: 08/01/19).

- Ragué-Arias, María-José (2000), *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Ragué-Arias, María-José (2010), “Lluïsa Cunillé”, *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN català*, 9. Disponible en: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/autor/139/lluïsa-cunille.html> (fecha de consulta: 08/01/19).
- Ragué-Arias, María-José (2011), “El interés y la solidez de la obra de Lluïsa Cunillé”, *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 339, pp. 9-11.
- Rancière, Jacques (2009), *The Emancipated Spectator*, trad. de Gregory Elliott, Londres y Nueva York, Verso.
- Ridout, Nicholas (2009), *Theatre & Ethics*, Basingstoke y Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Sanchis Sinisterra, José (1996), “Una poètica de la sostracció” a Lluïsa Cunillé, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 7-15.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1981), *L’avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l’Aire.
- Sarrazac, Jean-Pierre (ed.) (2009), *Lèxic del drama modern i contemporani*, trad. de Nàdia Casellas, Barcelona, Institut del Teatre.
- Subirós, Carlota (1998), “A propòsit d’Apocalipsi” a Lluïsa Cunillé, *Apocalipsi*, Barcelona, Proa/TCN, pp. 9-11.
- Szondi, Peter (1988), *Teoria del drama modern (1880-1950)*, trad. de Mercè Figueras, Barcelona, Institut del Teatre.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiòtica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra.