

Après moi, le déluge de Lluïsa Cunillé: política i sostracció

HÉCTOR MELLINAS *Universitat de Barcelona*

RESUM: L'article reinterpreta la trajectòria de Lluïsa Cunillé a partir d'*Après moi, le déluge* (2007), una peça que recull els pressupòsits formals del drama contemporani en consonància amb l'estil de l'autora i que emfasitza la dimensió política que caracteritza els seus darrers textos.

PARAULES CLAU: Lluïsa Cunillé, teatre català, teatre contemporani, teatre polític, intertextualitat

ABSTRACT: This article reinterprets Lluïsa Cunillé's trajectory since *Après moi, le déluge* (2007), a play which accommodates the formal requirements of contemporary drama to the author's own style and emphasises the political dimension which characterizes her later works.

KEYWORDS: Lluïsa Cunillé, Catalan theatre, Contemporary theatre, Political theatre, intertextuality

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

A part de la ja esmentada, altres consideracions emmarquen l'obra de Cunillé. La tria idiomàtica de l'autora a l'hora d'escriure les peces n'és una. La preeminència inicial del castellà¹ s'explica per la influència de la formació rebuda de José

1. A títol de mostra: *Mediatriz de un escaleno* (1991), *Rodeo* (1992), *Libración* (1993), *Privado* (1998).

Sanchis Sinisterra –que determinarà globalment, com veurem, l’opció estètica de l’autora en consonància amb el Teatro Fronterizo imperant als anys noranta a la Sala Beckett de Barcelona.² S’explica també la redacció en castellà quan l’obra és escrita a quatre mans amb Paco Zarzoso³ o quan el dipositari del text és la Companyia Hongaresa de Teatre.⁴ En canvi, quan és dramaturga resident del Teatre Lliure de Barcelona durant els anys de direcció artística d’Àlex Rigola⁵ i en els encàrrecs constants de Xavier Albertí, el director que més l’ha estrenada,⁶ els textos els escriu en llengua catalana. Diríem, doncs, que l’autora no s’adhereix a cap tradició lingüística en particular, sinó que la llengua és considerada una eina d’escriptura, un element instrumental.

Cal remarcar que Cunillé s’inscriu, ja des dels inicis, en la branca del teatre català alimentada pel mestratge de Sanchis Sinisterra; una opció teatral que pren per referent aquell *teatre de l’amenaça* del qual Beckett i Pinter són els màxims exponents i que valora què és allò que fan els protagonistes en escena, amb independència del recorregut dramàtic previ de cada personatge.⁷ D’aquesta manera, l’autora encaixa amb les tendències dramàtiques característiques de la contemporaneïtat –com ara la fragmentació del drama⁸ o la reflexió explícita sobre les formes de violència⁹ que caracteritzen la nostra societat– que, allunyant-se cada cop més de l’opció realista que havia determinat l’evolució melodramàtica dels darrers anys del tea-

2. Un tipus de teatre contracultural gràcies al qual els dramaturgs del començament dels anys noranta presenten «la pàtina grisa i terrible de la vida quotidiana en societat, la soledat, la incomunicació, la necessitat de construir excuses per propiciar un mínim intercanvi» (BATLLE 2006, p. 85).

3. Nascut a Port de Sagunt el 1966, també ha estat alumne de Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett. Entre d’altres peces, ha coescrit amb Cunillé *Intemperie* (1995), *Viajeras* (2001), *Húngaros* (2002), *El alma se serena* (2009) i *Patos salvajes* (2011).

4. Companyia teatral fundada el 1995 per l’actriu Lola López i els dramaturgs Zarzoso i Cunillé. *Vacantes* (1996), *Aquel aire infinito* (2002), *Ilusionistas* (2004) o *Conozca usted el mundo* (2005) són alguns dels textos que Cunillé els ha escrit.

5. Resident des de la temporada 2004/2005 fins a la 2010/2011 al Teatre Lliure, aquest li ha produït els muntatges *Occisió* (2005), *Après moi, le déluge* (2007), *El bordell* (2008), *Dictadura-Transició-Democràcia* (2010) [del qual Cunillé n’escrigué, juntament amb Xavier Albertí, *Dictadura*] i *La pajarrera* (2011) així com les dramaturgies de *PPP* (2005), *La cantant calba al McDonald’s* (2006), *El dúo de la Africana* (2007) i *Assajani Pitarra* (2007).

6. Les dramaturgies d’*El pes de la palla* (2004) i *La corte del Faraón* (2008), així com els textos *Et diré sempre la veritat* (2002), *Geografia* (2014) [dins de l’espectacle *Fronteres* de la temporada 2013/2014 del Teatre Nacional de Catalunya] o *El carrer Franklin* (2015) són alguns dels projectes que neixen d’Albertí.

7. Sharon Feldman destaca dels personatges la «implicació mútua amb l’espai o amb altres éssers allí presents» (2002, p. 144).

8. Iban Beltran interpreta encertadament *Apocalipsi* (1998) des del concepte de fragmentarietat: «Els elements que aportaven informació han desaparegut completament per deixar pas a enormes “espais buits”, només queda un caos d’informacions que el lector ha d’intentar restituir pacientment» (2005, p. 115).

9. Un concepte sobre el qual Mark Ravenhill, fundador de l’*In-yer-Face theatre*, basa la seva dramàrgia per tal de mostrar «la brutalitat del nostre “xoc de civilitzacions”» (2008, p. 39).

tre en català,¹⁰ posa l'èmfasi del fet teatral en els conflictes de llenguatge i no en els ideològics, en mots d'Anne Ubersfeld.¹¹

Cunillé, doncs, durant l'etapa que el seu mestre ha batejat amb el nom de *poètica de la sostracció*¹² –un primer període que va dels inicis a començament dels 2000–, explorarà la dependència de l'altre que els interlocutors d'un diàleg creen i com una paraula, verbalitzada o no, és capaç d'ofendre, esdevenir un element clau en la relació que s'acaba de generar¹³ i capgirar-la fins a extrems insospitats que sobrepassen la realitat quotidiana en la qual semblava inscriure's el text.¹⁴ És en aquest període que, com correspon a l'escola de la qual prové, el deix de desconstrucció beckettiana i l'estructura dramàtica habitual en Pinter són més evidents.

L'autora comparteix amb el dramaturg britànic un cert mecanisme dramàtic basat en l'estranyament¹⁵ que troba la resolució gràcies al *coup de grâce*¹⁶ amb el qual un dels personatges s'erigeix com a vencedor del combat dialèctic (ZOZAYA 2000, p. 21) mitjançant el qual l'autor explicita el bloqueig de l'ésser humà a l'hora d'assolir una comunicació absoluta, amb tots els elements que això implica.¹⁷

A partir d'*Aquel aire infinito* (2002),¹⁸ el text que li ha fet merèixer el Premio Nacional de Literatura Dramática, Cunillé repensa la conducta dels personatges dels

10. Per a una ràpida evolució cronològica del teatre durant el segle XX, vegeu (FOGUET; SANTAMARIA 2009, p. 25-58). Així mateix, (BATLLE 1997) ofereix un bon esquema de la dramaturgia catalana dels anys noranta fet des del mateix moment de creació. Per a una anàlisi amb més perspectiva, consulteu (BATLLE 2006).

11. Cito a partir de C. BATLLE, 1992: «Resseña de J. M. Benet i Jornet, *Desig*», *Els Marges*, núm. 45, p. 125-127.

12. És prou significatiu que Sanchis bategi l'operació d'atenuació, eliminació i omisió de Cunillé (1996, p. 8) amb el mateix substantiu amb el qual identifica la dramaturgia de la penúria de Samuel Beckett: «una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco [...] por una parte es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío; por otra, es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad pletórica» (2002a, p. 115).

13. «Petits equívocs sense importància que acaben tenint una importància capital, que poden canviar una vida sencera» (ORDÓÑEZ 2008).

14. «Cunillé no es previsible: cambia las reglas constantemente» (PUCHADES 2005, p. 26).

15. «Lo cotidiano se enraece ante la irrupción paulatina o súbita de otra cosa que no llega nunca a definirse ni a explicarse totalmente, pero que es perceptible en escena, que altera el curso de la acción y vuelve a los personajes cada vez menos familiares, menos reconocibles y concretos» (SANCHIS 2002b, p. 133).

16. Un exemple paradigmàtic d'aquest procediment dramàtic és *Old times* (1971), un text en el qual «you never know if certain things did or did not take place» (GUSSOW 1994, p. 52) i, justament per aquesta raó, «els tres personatges de l'obra s'erigeixen en narradors/guionistes/directors dels vells temps» (ARAGAY 1992, p. 292).

17. Seguint amb *Old times* com a cas modèlic, «in effect, Pinter shows Kate preserving her mask of silence as Anna undermines Deeley's superior claims of possession; and once Deeley is floored, she moves in to demolish Anna's own proprietorial arrogance. Kate's long final speech is, in fact, a ruthless demolition of Anna: of her supposedly inviolate memories, of her sexual sophistication, of her possessive claim to have "found" Kate [...] I take it to signify that although Kate has triumphed on the temporal level and proved her own ultimate unpossessability, all three characters are locked, like the rest of humanity, into a condition of frozen, permanent solitude» (BILLINGTON 1996, p. 217-218).

18. Una peça que demostra com els homes d'avui es caracteritzen per les mateixes motivacions –i

seus textos¹⁹ i se serveix de la tradició literària per dotar d'entitat, personalitat i recorregut vital els protagonistes de les seves peces, que, cada cop més, són símbols dels elements que caracteritzen les societats occidentals del món contemporani.²⁰ D'una manera cada vegada més explícita, l'autora llançarà diatribes contra els sistemes polítics que han determinat la situació de caos, en el sentit més beckettianà possible,²¹ en què vivim sense deixar de banda, però, l'exploració sobre la dependència de l'altre.²²

«El desembre de 2004, Lluïsa Cunillé va rebre l'encàrrec del Teatre Lliure d'escriure una peça prenent com a estímul una pàgina de diari, que donava compte de l'informe anual de la FAO sobre els índexs de mortalitat infantil al món en relació amb la malnutrició i la fam» (SUBIRÓS 2007, p. 11). Aquest és l'origen d'*Après moi, le déluge* (2007), el text amb el qual Cunillé guanyà el Premi Nacional de Teatre i que no deixa de ser representatiu d'allò que entenem per teatre contemporani,²³ més enllà de ser, penso, la peça literàriament més ambiciosa de la seva autora, en la qual aconsegueix, sense posar en escena cap acció escabrosa,²⁴ generar un efecte violent,

cometen els mateixos errors— que els clàssics grecollatins. És davant de la necessitat d'explorar la incapacitat de l'home per evolucionar que Cunillé no pot prescindir del passat dels personatges: allò que caracteritza les dones del text és la incapacitat per superar els records, mentre que Ell, un immigrant errant, un Ulisses contemporani que, sense deslligar-se de la memòria, sobreviu a la societat que l'acull gràcies a les trobades amb les dones que recreen Electra, Fedra, Medea i Antígona.

19. Uns textos que a partir d'ara «s'escapen de la funció de portaveu de la ideologia de l'autora; assumeixen posicions i mirades execrables a ulls de l'autora» (ALBERTÍ 2008, p. 11).

20. «Un món apocalíptic de gent desaparellada que se sent tota sola» (CABRERA 2009, p. 93).

21. Per a una anàlisi en profunditat de la condició existencialista de Beckett, consultiu ESSLIN 2004, p. 29-91.

22. Vegeu ARRIBAS 2010 per a una breu anàlisi sobre les relacions de fugida i dependència dels personatges de les obres de Cunillé així com LEONARD; GABRIELE 1996 per vincular els textos amb una temàtica ontològica.

23. L'obra ha estat analitzada per BATLLE 2009b i PRIETO NADAL 2013 des dels patrons establerts per SZONDI 1988 i SARRAZAC 2009. Mentre que el primer se centra en l'abducció dramàtica del continent africà, Prieto Nadal remarca l'efectivitat de Cunillé en «avivar por un momento, efímero y huidizo, la conciencia europea, la culpa, denunciar la impasibilidad» (2013, p. 602). Aquest efecte és el que acostuma l'evolució cronològica del teatre de l'autora als interessos temàtics comuns als dramaturgs de l'actualitat que «sense abandonar el treball intrasubjectiu, recupera els vincles amb la realitat social i política i s'articula formalment en una recerca de compromís» (BATLLE 2009b, p. 211). Un cas paradigmàtic a nivell internacional d'aquest tipus de dramaturgia és Tony Kushner (Nova York, 1956), un autor capaç d'aprofundir en el comportament psicològic de l'home per analitzar d'una manera compromesa els «mals del nou mil·lenni» (BENET 2007, p. 14).

24. «Lluïsa Cunillé ha de conseguir interesar, al mismo tiempo, al traficante y al espectador. Por el sistema más antiguo y más efectivo: contando una buena historia, con densidad, con sucesivas incógnitas e imprevisibles revelaciones: una historia que parece concebida al alimón por Isaak Dinesen y Henning Mankell» (ORDÓNEZ 2007).

una bufetada intel·lectual a l'espectador, que es veu denunciat, vulgui o no, com tot Occident, pel fet de considerar-se el melic del món.

El joc escènic que Cunillé proposa ha estat llegit des de les tendències teatrals contemporànies a tall d'exemple –en tant que narració discontinua i, per tant, èpica²⁵ del concepte de *rapsòdia* que, entre d'altres possibilitats de síntesi, proposa «distintes articulacions del relat dins del drama –amb veus narradores/interrogadores que introdueixen la focalització d'un subjecte èpic, però també la subjectivitat lírica (i onírica)» (BATLLE 2009a, p. 9).

Ara bé, més ençà de la inserció de la peça en els pressupòsits formals del teatre d'avui,²⁶ el text és una denúncia de «la ferocidad del colonialismo» (PRIETO NADAL 2013, p. 596) i estableix un diàleg evident amb *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad per criticar la manca de sensibilitat occidental envers allò que no pertany al primer món.

Après moi, le déluge és una frase atribuïda al monarca Lluís xv de França (1710-1774), una sentència que profetitza –si la llegim des de l'òptica de la Revolució Francesa– la desaparició radical d'una societat corrupta. Cunillé, però, intertextualitza la frase de Mobutu, president de la República del Zaire, si bé la posa en boca de l'exmarit de la Intèrpret,²⁷ malgrat que el personatge mateix dubta de l'autoria de la sentència.²⁸

García-Pascual (2011, p. 349) llegeix en el títol de la peça una crítica a la societat occidental en el sentit que el diluvi és una forma d'aniquilar la civilització, mentre que Subirós (2007, p. 14) potencia l'associació del càstig bíblic amb «la idea de renaixement, de purificació i de fertilitat». Certament, Cunillé emfasitza en aquesta peça la necessitat de substituir una societat deliberadament amnèsica per una comunitat més activa; ara bé, a nivell textual i deixant de banda la peça en conjunt, el títol fa referència a l'efecte que produeix la història del personatge africà invisible –tant per als personatges europeus com per al públic– en l'Home europeu protagonista. *Après moi, le déluge*, doncs, mostra la caiguda d'un home, un de tants occidentals, en el parany africà: parar-hi atenció implica no poder seguir amb la vida preestablerta.

És en aquest sentit que hem d'entendre la citació inicial del text de Cunillé, que, tot remetent al relat de Conrad, ens ofereix la clau hermenèutica de la peça: «Els homes que vénen aquí no haurien de tenir entranyes». En el seu context primigeni,

25. Vegeu a SARRAZAC 2009, les entrades *epicitat* (p. 64-67) i *fragmentació* (p. 80-86).

26. FOGUET I SANTAMARIA 2009, p. 57, l'associen amb la reflexió a l'entorn de la violència que caracteritza una de les vessants del teatre de text del segle XXI.

27. GARCÍA-PASCUAL 2011, p. 327, llegeix en la figura de la Intèrpret, des d'una perspectiva feminista i ometent justament l'abandonament del marit, «la soledad entendida como emancipación, pero también como huida».

28. «HOME: És el mateix que va dir Mobutu quan hi va haver el cop d'estat, abans de deixar el país. [...] INTÈRPRET: Bé, doncs així potser l'hi vaig sentir dir a ell i no al meu exmarit.» Cito de l'edició de 2007, p. 31.

la sentència es correspon amb la consideració d'un personatge sobre la resistència a emmalaltir dels homes que passen per Àfrica:

“Men who come out here should have no entrails.” He sealed the utterance with that smile of his, as though it had been a door opening into a darkness he had in his keeping. You fancied you had seen things – but the seal was on.²⁹

Cal entendre, pel somriure que segella la foscor del comentari, que les malalties a les quals es refereix l'autor no són només de caire físic –recordem que la narració no deixa de ser la història de l'embogiment del mitificat senyor Kurtz.³⁰ Àfrica obliga els visitants a buidar-se d'humanitat, d'empatia, a omplir-se de tenebres per sobreviure. L'excés de sensibilitat és la debilitat humana que han de salvar aquells que treballen al tercer món: l'amnèsia és l'única sortida; per seguir endavant, cal silenciar allò que es pateix o renunciar a les entranyes per no incubar cap acció, per anular la voluntat i no estremir-se a nivell factici, en mots d'A. H. Clough.³¹

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

Aquesta reproducció de l'estructura de la novel·la, però, queda emmarcada per les converses que l'Home manté amb la Intèrpret, també europea: una dona deliberadament amnèsica³² que simbolitza la naturalesa europea i representa –en la línia d'aquella citació inicial de Conrad– el comportament majoritari dels qui viatgen a l'Àfrica:

HOME: I no surt mai de l'hotel?

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

29. Cito de l'edició de 1995, p. 72.

30. Cunillé també reflecteix, d'una manera tangencial, els processos d'embogiment, si bé els relaciona amb la vida europea: «HOME: [...] A vegades penso si no estaré completament boig. A París ho estava, d'això n'estic segur. Vaig venir aquí fugint d'aquella bogeria, buscant, per dir-ho així, la meua ànima una altra vegada. Però no l'he tornat a trobar mai més enlloc. Potser fins i tot ara estic més boig que abans. / INTÈRPRET: A mi no em sembla que estigui boig. Més aviat em sembla que té por, que està espantat. / HOME: Espantat de què? / INTÈRPRET: De les seves malalties» (p. 49).

31. Vegeu el primer paratext que encapçala *The Quiet American* de Graham Greene, corresponent a *Amours de Voyage* d'A. H. Clough (1849): «I do not like being moved: for the will is excited; and action / Is a most dangerous thing; I tremble for something factitious, / Some malpractice of heart and illegitimate process, / We are prone to these things, with our terrible notions of duty».

32. «És difícil recordar-se de tot» (p. 27).

HOME: Quant de temps fa que no surt de l'hotel...
INTÈRPRET: No ho sé.
HOME: No ho sap?
INTÈRPRET: Fa temps.
HOME: I per què porta un paraigua a la bossa si no surt mai?
INTÈRPRET: És l'única cosa de marca que tinc. És un Louis Vuitton.
HOME: La roba que porta també és molt bona.
INTÈRPRET: S'hi ha fixat.
HOME: És clar.
INTÈRPRET: Com a tota la gent de Kinshasa, a mi també m'agrada la roba bona.
(p. 27)

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

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

Aquest gest, però, corresponent al diàleg posterior al relat de l'africà, és percebut com una frivolitat en el context resultant, com una ajuda que la Intèrpret ofereix a l'Home per superar el trasbals que la història que acaben de sentir representa. També per això, és la mateixa Intèrpret qui s'atura però que no pot evitar ser «la quintaessència del perfecte intèrprete: convertirse, durante el tiempo de la traducción, en el otro, y después olvidarlo todo. Por oficio y, redondeando la metáfora, por europea» (ORDÓÑEZ 2007). El final de la peça, doncs, és explícit quant a la voluntat de denunciar les actituds europees: un món luxós que atret per un territori exòtic defuig el record d'allò que pot ferir el seu mode de vida; és per això que la Intèrpret oblida immediatament la conversa que acaba de traduir i s'estalvia qualsevol reflexió que pugui torbar-la.³³

33. «HOME: I del que hem parlat aquí avui, se'n recordarà? / INTÈRPRET: Si m'hagués de recordar de tot, al final em tornaria boja. *(Pausa.)* Bé, que tingui un bon viatge demà» (p. 57).

García-Pascual qualifica d'indiferent l'actitud de la Intèrpret i destaca la compassió de l'Home (2011, p. 348). Ara bé, la indiferència de la dona té aquí el valor d'escapisme i passivitat, de solipsisme; mentre que l'Home no sent compassió pel noi africà –jove absent a l'escenari però eix vertebrador del diàleg–, sinó que n'és tan dependent com el pare,³⁴ un personatge invisible a ulls dels personatges europeus i, per tant, també per als espectadors:

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

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

Aquest home africà d'invisible presència física a escena, encara que focalitzat pels dos europeus en una de les tres cadires de l'habitació de l'hotel, protagonitzarà amb la Intèrpret una psicomaquia,³⁵ un recurs textual que permet a Cunillé de posar en escena els protagonistes absents mitjançant el llenguatge.³⁶ Gràcies a una tècnica dramàtica com aquesta, és pertinent de vincular *Après moi, le déluge* amb una tendència contemporània com la fragmentació del drama caracteritzada per la forma teatral que vehicula el procés de la memòria, la perplexitat del «jo escindit» del subjecte (BATLLE 2005, p. 123).

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

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

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

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

34. És aquest fet, la presència del noi només en boca del pare, el que permet a Prieto Nadal (2013, p. 607) d'inscriure l'obra en el teatre èpic: un teatre basat en la narració, una interpretació de la veritat que «(re)compona la vida de un personaje».

35. Una forma del teatre europeu medieval que enfronta de manera al·legòrica virtuts i vicis en una lluita d'ànimes SUBIRÓS 2007, p. 12.

36. «El lenguaje se enfrenta en ese momento a uno de sus límites, pues es obligado a situarse en el lugar donde las cosas se disocian de las palabras que se nombran, pues tanto los desaparecidos como las víctimas mortales son figuras inabarcables por medio del lenguaje lógico» (LUQUE 2008, p. 14).

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

Pausa llarga.

INTÈRPRET: Vostè té fills?

HOME: Què vol dir amb això?

INTÈRPRET: Jo li he ensenyat al meu fill tot el que sé però amb això no n'ha tingut prou, ell necessita que algú altre li ensenyi alguna cosa que jo no li puc ensenyar. (p. 35-36)

El que tractarà d'aconseguir l'africà és que l'Home senti la necessitat de dependre del seu fill com d'un empleat, d'un representant o d'un fill.³⁷ Apel·lant a un possible vincle emocional, el pare africà relata la vida que el jove s'ha vist obligat a dur i en mitifica la figura. Serà amb la segona pausa llarga del text que l'Home demostrarà interès pel noi africà, el qual, fins i tot, creu haver vist:

INTÈRPRET: Jo aquesta setmana he tingut enveja de vostè.

HOME: De mi?

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

Pausa llarga.

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

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

La conversa se centra, però, en els diferents valors que representen Europa i Àfrica: mentre que l'Home parla de la capacitat de mentir i l'estima pels diners, l'africà defensa la noblesa de la sinceritat i la necessitat de conscienciar sobre la manca de futur que viure al tercer món implica. La indiferència, el menyspreu i la corrupció dels valors europeus es fan evidents quan descobrim que l'única angoixa de l'Home és la malaltia, la proximitat de la mort i la necessitat d'un final digne.³⁸ La por al suïcidi és només europea, pròpia d'aquells que hi tenen molt a perdre; de manera

37. «Un home necessita ensenyar a algú allò que sap, sinó és com si no hagués viscut de debò» (p. 36).

38. «INTÈRPRET: A vegades eren a la selva envoltats per tot arreu de soldats i no tenien cap droga, llavors els mateixos ferits, quan ja no podien suportar el dolor o tenien massa por de caure en mans dels soldats, demanaven als companys que els rematessin. Ho feien amb la Beretta. Un sol tret ben a prop del cap per a no gastar munició. / HOME: Creu que no seré capaç de disparar jo mateix la meua Beretta? / INTÈRPRET: Amb una sola bala no et pots permetre que et tremoli el pols. / HOME: Això li ha dit el seu fill?» (p. 52)

que el jove africà, sense cap possessió ni esperança –símbol de tot un continent–, és prou valent per prémer el gallet. Aquesta és la raó de la dependència que l'Home demostra pel noi: la necessitat de poder morir segons el seu arbitri. I és només quan es verbalitza aquest desig que l'autora capgira el sentit de la peça amb un *coup de grâce*:

HOME: On és, doncs?

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

Pausa.

HOME: El seu fill és mort?

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

HOME: Sí.

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

Aquest recurs teatral és similar a la capacitat materialitzadora de veritat que el llenguatge adquireix en les peces de Harold Pinter, en les quals «there are things I remember which may never had happened but as I recall them so they take place».³⁹ En canvi, en el cas que ens ocupa, «la materialidad de la palabra no logra corporeizar la realidad» (PRIETO NADAL 2013, p. 602), ja que cal explicar la identitat del noi africà perquè l'uropeu protagonista en copsi l'existència.⁴⁰ La peça, doncs, no deixa d'escenificar la invisibilitat que el continent africà té per a Europa; la ignorància d'un món per part de l'altre.⁴¹

És en aquest moment quan observem l'amfibologia del títol: després d'allò que ens ha explicat el pare africà, com a l'Home, només ens queda la mort. La civilització que els europeus de Cunillé representen ha de desaparèixer, i és l'espectador qui ha de decidir si vol canviar la conducta i, per tant, si el diluvi ha d'esdevenir un renaixement o un càstig.⁴²

39. Anna, durant el primer acte d'*Old times*. Cito de l'edició 1983, p. 32.

40. «Àfrica ho entén, però nosaltres no, necessitem filtres» (MOLNER 2008, p. 62).

41. «HOME: Com és que no m'he adonat que em seguia? / INTÈRPRET: Kinshasa és ple de gent esguerrada que corre per tot arreu. És normal que no s'hi fixés» (p. 55).

42. Aquest concepte de redempció divina ens permet d'enllaçar la peça amb la transcendència moral que caracteritza els textos de Graham Greene. És pertinent de remetre a *The Quiet American* (1955) tant per la crítica cap a la posició que adopta el món civilitzat en un context de violència com per la tranquil·litat de consciència del sotsdit americà, que no deixa de recordar la passivitat dels europeus de Cunillé.

Amb el gir argumental es produeix un efecte catàrtic en els espectadors, que reben com a propi el sotrac emocional de l'Home, el personatge sobre el qual recau tota la culpa de la impassibilitat d'un continent (PRIETO NADAL 2013, p. 602). El públic es veu obligat a sentir-se culpable per la responsabilitat que té envers una relació truncada amb el continent menyspreat; sensació de lliçó moral dirigida al món occidental que es veu accentuada en el moment en què la Intèrpret reprèn el control del seu cos quan l'africà ja és fora de l'hotel.⁴³

La voluntat crítica és explícita en aquesta peça que «muestra una actitud ética más clara y un compromiso ideológico de la autora perfectamente maduro, ajeno a cualquier forma de sermoneo» (BENACH 2007) i que no deixa de continuar una vessant social –iniciada amb *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), que va valer a l'autora el Premi Ciutat de Barcelona⁴⁴ en la qual les connotacions polítiques que determinen els personatges esdevenen clau per entendre les relacions en les quals es fonamenten els diàlegs.

Cada cop més, Cunillé opta per aquesta dramàtúrgia ideològicament compromesa a l'hora d'expressar la necessitat de l'home de tenir companyia, de mostrar la dependència de l'altre que caracteritza la por a la solitud i la incapacitat d'actuar per un mateix. En són exemples clars els dos darrers textos estrenats de l'autora. Mentre que a *Geografia* (2014) supedita el comportament reivindicatiu i l'ús intertextualitzat de la mitologia clàssica a l'exhibició escènica d'una relació mancada de comunicació i, per tant, de dependència,⁴⁵ a *El carrer Franklin* (2015) Cunillé subverteix els discursos polítics que caracteritzen la nostra situació actual⁴⁶ i, amb un desnonament com a situació escènica, ens recorda que la societat només actuarà quan estigui realment preparada per canviar a nivell intern, això és, quan aboleixi per complet la necessitat d'una jerarquia en tots els àmbits.⁴⁷

43. En aquest sentit, Cunillé està molt a prop del teatre ideològic de Kushner en tant que sembla fer «de sus ideas sobre la sociedad una reflexión personal que ofrece para buscar sentido a la vida y extraer lecciones de historia» (FERNÁNDEZ VALBUENA 2008, p. 25). Especialment propera resulta a *Homebody/Kabul* (2001), un text en el qual els personatges plantegen de manera accidental la culpabilitat d'Occident i la seva responsabilitat en les demostracions d'odi per part d'Orient.

44. Un text que, tot reivindicant la memòria històrica, exemplifica les conseqüències de la Guerra Civil a partir de l'evolució urbanística de la ciutat i d'un vell matrimoni, llogaters d'un pis de l'Eixample, al qual l'autora concedeix «un desenlace contaminado de gran tragedia clásica y tocado por desarreglos parentales de enorme magnitud» (BENACH 2004).

45. Els personatges són un matrimoni fracassat en el qual cada membre de la parella ignora l'altre: si Ella depèn del record de la seva darrera classe com a professora, Ell està lligat a la tradició familiar corrupta.

46. Els discursos que representen els personatges de l'obra, dignes del millor humor anglès, són pamflets polítics evidents que l'autora és capaç d'inutilitzar amb sentències culturals de primer ordre que ens recorden la mala gestió ciutadana a l'hora d'abordar els conflictes socials.

47. «TRANSVESTIT: Per què creu que li vaig suggerir que a la propera classe es mudés i es posés elegant? / CANTANT: Francament, no ho sé. / TRANSVESTIT: Doncs per animar-la per fi a cantar de debò i a deixar de fer escales. Vostè té tantes facultats, tantes... Podria cantar el que volgués... / CANTANT: Però és que jo no puc cantar el que no sento, jo només sento de debò i m'emociono quan faig escales». Cito de l'edició 2015, p. 30-31.

Val a dir que els quatre textos esmentats obeeixen a encàrrecs de la Sala Beckett, el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya.⁴⁸ En tots els casos, l'autora demostra ser prou hàbil a l'hora de defugir la circumstància i, sense perdre l'estil dramàtic dels diàlegs que caracteritzen les reflexions a l'entorn de les relacions que els homes estableixen,⁴⁹ aprofita la plataforma que les esmentades institucions representen per vehicular un seguit de consideracions politicosocials típiques de la nostra comunitat.⁵⁰

Les reflexions de Cunillé no cal que siguin en veu alta: hom no pot ofendre's per la paraula, com diuen els bangala, però allò que no diem, i que no per això deixem d'expressar, sí que pot resultar desplaent. Potser per aquesta sostracció apocalíptica⁵¹ característica de l'autora hem trigat a considerar Lluïsa Cunillé una dramaturga compromesa socialment amb aspectes conflictius de la realitat, al nivell dels autors dramàtics que porten la veu cantant del panorama teatral internacional.

Bibliografia

X. ALBERTÍ, 1998: «Pròleg», dins L. CUNILLÉ, *Apocalipsi*, Barcelona: Proa-TNC, p. 7-8.

X. ALBERTÍ, 2008: «Pròleg», dins L. CUNILLÉ, *Deu peces*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-12.

M. ARAGAY, 1992: *Estudi del llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*, tesi doctoral dirigida per la Dra. Pilar Zozaya, Barcelona: Universitat de Barcelona.

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

C. BATLLE, 1997: «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat», *Caplletra*, núm. 22, p. 49-68.

C. BATLLE, 2005: «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)», *(Pausa.)*, núm. 21, p. 115-125.

48. Tres institucions teatrals de nivell que, sense dubte, busquen recrear «la base social del públic de teatre català, amb la voluntat reiterada d'elevat el llistó d'exigència artística i literària» (GALLÉN 2006, p. 107).

49. És significatiu que puguem fer servir, encara, per definir l'estil de l'autora una afirmació de Sanchis Sinisterra com aquesta: «velar per revelar, perquè l'espectacle de la vida humana no sigui exhibit, ostentat des de l'escena, sinó al contrari, descobert gradualment des de la sala per l'oïda atenta» (1996, p. 12).

50. En aquest sentit, l'autora és clara quant a la necessitat dels professionals del sector de prendre partit en el mercat teatral en el qual «tenen el deure de mirar de ser competitiu sense vendre's l'ànima i, en conseqüència, tenen el deure de buscar l'excel·lència tècnica i la innovació expressiva sense oblidar la formació cultural i la tradició» (SANTAMARIA 2006, p. 45).

51. Una apocalipsi reveladora en tant que «moviment d'emergència i ocultació, d'exposició i secret» (ALBERTÍ 1998, p. 7).

C. BATLLE, 2006: «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa», dins F. FOGUET; P. MARTORELL (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 75-102.

C. BATLLE, 2009a: «Pròleg», dins J. P. SARRAZAC (dir.), *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 7-10.

C. BATLLE, 2009b: «Postfàci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani», *ibídem*, p. 203-225.

I. BELTRAN, 2005: «*Apocalipsi. Lluïsa Cunillé*», (*Pausa.*), núm. 22, p. 113-115.

J. A. BENACH, 2004: «En el triste y abatido Eixample», *La Vanguardia*, 7 de març.

J. A. BENACH, 2007: «África, un viejo dolor», *La Vanguardia*, 15 de desembre.

C. BENET, 2007: «Què coneixem de la nova dramaturgia nord-americana?», (*Pausa.*), núm. 28, p. 13-23.

M. BILLINGTON, 1996: *The Life and Work of Harold Pinter*, Londres: Faber and Faber.

C. CABRERA, 2009: «Els fils subterranis del fenomen Cunillé», *Serra d'Or*, núm. 592, p. 91-94.

J. CONRAD, 1995: *Youth / Heart of Darkness / The End of the Tether*, Londres: Penguin Books.

L. CUNILLÉ, 2007: *Après moi, le déluge*, Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

L. CUNILLÉ, 2008: *Barcelona, mapa d'ombres*, dins *Deu peces*, Barcelona: Edicions 62, p. 383-448.

L. CUNILLÉ, 2009: *Aquel aire infinito*, Ciudad Real: Ñaque.

L. CUNILLÉ, 2014: *Geografia*, dins DDAA, *Fronteres*, Tarragona: Arola Editors, p. 71-92.

L. CUNILLÉ, 2015, *El carrer Franklin*, Tarragona: Arola Editors.

M. ESSLIN, 2004: *The Theatre of the Absurd*, Nova York: Vintage Books.

S. G. FELDMAN, 2002: «El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé», *Catalan Review*, XVI: 1-2, p. 141-154.

A. I. FERNÁNDEZ VALBUENA, 2008: «Tony Kushner y la historia (Desgarro y esperanza)», dins T. KUSHNER, *Homebody/Kabul*, traducció de Carla Matteini, Madrid: Teatro Español, p. 25-64.

F. FOGUET; N. SANTAMARIA, 2009: *La literatura dramàtica*, Barcelona: Editorial UOC.

E. GALLÉN, 2006: «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica», dins J. AULET; F. FOGUET; N. SANTAMARIA (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum & GELLC, p. 77-107.

R. GARCÍA-PASCUAL (ed.), 2011: *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid: Castalia.

G. GREENE, 1962: *The Quiet American*, Harmondsworth: Penguin Books.

M. GUSSOW, 1994: *Conversations with Harold Pinter*, Nova York: Grove Press.

C. LEONARD; J. P. GABRIELE, 1996: «Entrevista a Lluïsa Cunillé», dins *Panoràmica del teatro español actual*, Madrid: Editorial Fundamentos, p. 25-27.

G. LUQUE, 2008: «Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia», (*Pausa.*), núm. 30, p. 13-24.

J. LYON, 1995: «Introduction», dins J. CONRAD, *Youth / Heart of Darkness / The End of the Tether*, Londres: Penguin Books, p. vii-xlv.

M. MOLINS, 2006: «Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sísif)», dins F. FOGUET; P. MARTORELL (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 47-73.

E. MOLNER, 2008: «Nosaltres i l'Àfrica», *Serra d'Or*, núm. 578, p. 61-63.

M. ORDÓÑEZ, 2007: «Una Beretta con una sola bala», *El País*, 29 de desembre.

M. ORDÓÑEZ, 2008: «Cunillé a Cunillelàndia», *El País*, 30 d'octubre.

H. PINTER, 1983: *Old times*, Suffolk: Methuen Paperback.

A. PRIETO NADAL, 2013: «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se podría...: Blancanieves*, de Angélica Liddell», *UNED. Revista Signa*, núm. 22, p. 595-619.

X. PUCHADES, 2005: «Cunillé, mapa de sombras», (*Pausa.*), núm. 20, p. 18-33.

M. RAVENILL, 2008: «És un error reprimir els estudiants que escriuen textos violents... i a més és perillós», (*Pausa.*), núm. 30, p. 38-41.

J. SANCHIS SINISTERRA, 1996: «Una poètica de la sostracció», dins L. CUNILLÉ, *Accident*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 5-12.

J. SANCHIS SINISTERRA, 2002a: «Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora», dins *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, edició de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real: Ñaque, p. 115-121.

J. SANCHIS SINISTERRA, 2002b: «Pinter y el “teatro de verdad”», *ibidem*, p. 131-134.

N. SANTAMARIA, 2006: «Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals», dins F. FOGUET; P. MARTORELL (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 23-46.

J. P. SARRAZAC (dir.), 2009: *Lèxic del drama modern i contemporani*, traducció de Nàdia Casellas, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

C. SUBIRÓS, 2007: «Set pensaments abans del diluvi (per ser llegits després)», dins L. CUNILLÉ, *Après moi, le déluge*, Barcelona: Fundació Teatre Lliure, p. 11-14.

P. SZONDI, 1988: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, traducció de Mercè Figueras, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

P. ZOZAYA, 2000: «El pasado y el presente en/de la obra de Harold Pinter», *Primer acto*, núm. 284, p. 19-26.