

## El teatro breve de Lluïsa Cunillé

Ana Prieto Nadal

*Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)*

[ana\\_prieto\\_nadal@hotmail.com](mailto:ana_prieto_nadal@hotmail.com)

**Palabras clave:**

Lluïsa Cunillé, teatro breve, monólogo, minipieza, puesta en escena.

**Resumen:**

En este artículo nos proponemos clasificar y analizar el teatro breve de Lluïsa Cunillé, diferenciando entre piezas breves publicadas en revistas de teatro, monólogos llevados a escena, piezas destinadas a espectáculos de música y danza, y obras extensas construidas a partir de situaciones o minipiezas unidas por un particular efecto de montaje. El teatro breve de esta autora catalana es puesto en relación con algunas características temáticas y formales que hallamos en el conjunto de su obra, entendida como una red intertextual.

---

### Lluïsa Cunillé short plays

**Key Words:**

Lluïsa Cunillé, short theater, monologue, minipiece, staging.

**Abstract:**

In this paper we propose to classify and analyze Lluïsa Cunillé's short plays, differentiating between short pieces published in theater revues, monologues on stage, pieces for music and dance performances, and extensive plays constructed from situations or minipieces linked by a particular effect of montage. The short plays of this Catalan playwright are put in connection with some thematic and formal characteristics that we find in her entire production, understood as an intertextual network.

---

Del estudio del teatro breve en España se ha ocupado profusamente Javier Huerta Calvo, quien reconoce en las formas breves de la literatura «la fascinación que el artista de la palabra ha sentido siempre por reducir ésta a la mínima expresión para, descargada de hojarasca, brindarla con toda su potencia insinuadora y sugestiva a oyentes y lectores» [2000: 3]. Igualmente señeras y de primera línea son las aportaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en particular las surgidas en torno al vigésimo Seminario Internacional del SELITEN@T, dedicado al teatro breve en los inicios del siglo XXI [Romera Castillo, 2011].

Se pregunta Jerónimo López Mozo [2011: 127] si el teatro breve lo es en función de la extensión del texto, del tiempo que dura su representación o de ambas cosas. Parece claro que la definición de lo que es teatro breve se fundamenta en un criterio temporal, la duración, que sería inferior a la de los espectáculos convencionales. Entre las características del teatro breve cabe destacar el debilitamiento de la noción de acto, la tendencia a la reducción temporal de las funciones y la proclividad a la mezcla de géneros y formas teatrales y parateatrales.

José Luis Alonso de Santos [2011: 28] considera que la característica principal del teatro breve es la síntesis dramática, y hace notar asimismo que cuenta con «algo de boceto, de apunte rápido de una situación [...] algo de contacto inmediato y directo, donde la brevedad se hace estilo escénico». Por su parte, Eduardo Quiles [2011: 122] señala que la obra breve parece invitar al riesgo y a la experimentación, porque tiene un punto de partida de evidente libertad, y añade: «Esa necesidad biológica de plasmar una acción en el teatro de bolsillo del inconsciente debe de ser tan vieja como el tiempo», puesto que se da a lo largo de toda la historia del teatro.



## 1.-Clasificación del teatro breve de Lluïsa Cunillé

A lo largo de su trayectoria, la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé, de gran oficio y obra prolífica —con una «testaruda fecundidad», propia de quien escribe por «una profunda, acuciante necesidad interior», según José Sanchis Sinisterra [2002: 140]—, ha escrito una media docena de piezas propiamente inscribibles en el llamado teatro breve, si bien estableceremos aquí una clasificación más extensa de obras de la autora que se mueven en territorios aledaños al del teatro breve o que contienen situaciones independientes equiparables a minipiezas. Ello no supone una cantidad excesiva si reparamos en la cincuentena de títulos que componen su obra. Por otra parte, cabe señalar que las piezas de Cunillé de extensión normal o estándar tampoco son muy extensas y no suelen rebasar la hora y cuarto de duración en escena. Señala Xavier Puchades [2001: 95] que estas obras nos dan «claves sobre la brevedad *intensa* del teatro de la autora y de las fronteras porosas de lo que denominamos habitualmente teatro breve a partir, simplemente, del número de páginas que ocupa».

El cultivo del teatro breve se halla ya a principios de la carrera de Lluïsa Cunillé, con la publicación de *Mediatriz de un escaleno* (1991)<sup>1</sup>, y lo vamos encontrando con regularidad en la primera etapa de producción de la autora: las brevísimas piezas *Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego* —en la revista *Escena* (1997)— y *Tertúlies dels anys 80-90* —en la obra colectiva *Sopa de ràdio* (1999)—, y las dos publicadas en la revista *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas: Una tarda* (2001) y *Estación* (2004). Cada una de estas piezas prefigura o retoma situaciones y motivos desarrollados en obras extensas de la autora, pero presenta también un carácter

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que la fecha que incluimos entre paréntesis al lado de cada obra, la primera vez que la citamos, corresponde a la fecha de estreno o de publicación de la misma, y no necesariamente a la fecha de escritura, que puede ser muy anterior en algunos casos.



autónomo y completo, a pesar de los ecos y reverberaciones textuales que hallamos en el conjunto de la producción de Cunillé.

A nuestro modo de ver, el teatro breve de Lluïsa Cunillé puede dividirse en varios apartados:

- a) las obras breves o minipiezas que acabamos de mencionar, publicadas en revistas;
- b) dos monólogos de filiación koltesiana, que se combinan en obras más extensas con otros de Paco Zarzoso;
- c) piezas breves en que la autora pone su talento teatral al servicio de otras disciplinas: música y danza;
- d) obras de extensión normal pero conformadas por situaciones independientes que podrían considerarse minipiezas.

Dejamos fuera de esta clasificación las adaptaciones que ha hecho Lluïsa Cunillé de la obra de otros autores a partir de la técnica del collage y ensamblaje de textos o fragmentos adaptados, la reelaboración de piezas breves de teatro ínfimo y las obras breves de escritura compartida con otros autores.

## **2.-Minipiezas publicadas**

Señala Eduardo Pérez-Rasilla [2008: 970] que «la pieza breve constituye para los dramaturgos la ocasión de ejercicio literario, cuyo fin inmediato no es necesariamente el escenario, sino la publicación destinada al lector común o especializado, o su uso como material de trabajo». Y, si bien en el transcurso del siglo XX deja de ser extraña la representación autónoma de piezas breves, la mayor parte del teatro breve que se escribe está destinado exclusivamente a la publicación.



### 2.1.-Desambiguando la incógnita: *Mediatriz de un escaleno*

*Mediatriz de un escaleno* fue publicada en 1991, en el número 8 de la revista *Pausa*. Esta pieza breve está en la estela de la poética de la sustracción —que «relativiza y suspende el sentido y hace imposible lo inequívoco, lo transparente, lo explícito, lo obvio» [Sanchis Sinisterra, 2002: 142]—, un término usado hasta la extenuación para referirse a la dramaturgia de Cunillé pero todavía vigente para calificar la primera etapa de la autora.

Lo abstracto y geométrico caracteriza las primeras obras de Cunillé [Puchades, 2002: en línea]. La acotación inicial de *Mediatriz de un escaleno* describe una inequívoca geometría en la concepción del espacio: «Habitación triangular. Una puerta en el vértice del fondo y dos a los lados frente a frente [...] Frente a las puertas laterales, en medio, una mesa individual con mantel blanco. Desde el principio un hombre sentado a la mesa» [Cunillé, 1991: 50].

Dos ancianos protagonizan sucesivos encuentros saliendo por sus respectivas puertas, una en cada lateral: la Anciana sale, en bata, por la puerta izquierda y el Anciano, también en bata, por la puerta derecha. El Hombre, que está sentado a una mesa, primero mirando el menú y después comiendo cada uno de los platos —la pieza dura lo que tarda este hombre en comer dos platos y tomar postre y café—, está situado frente al vértice del triángulo que compone la habitación. Los ancianos se encuentran casi a hurtadillas para hablar, en tono receloso y conspirativo, del futuro o destino del hombre sentado, al que no dejan de observar. La identidad del hombre que come bascula entre la de hijo e inquilino de los ancianos, a tenor de las vacilantes y tornadizas suposiciones del lector/espectador.

Los ancianos focalizan y proyectan toda su angustia y razón de ser en este hombre, que parece ser la mediatriz del escaleno. Respecto de la obra *Rodeo*, del mismo año, decía Sanchis Sinisterra [2002: 141] que la omisión de la naturaleza concreta del espacio funda una teatralidad elusiva y enigmática.



También aquí lo familiar o lo privado y el negocio o lo público se solapan, se confunden. No comprendemos la naturaleza del vínculo entre los ancianos y el hombre, ni siquiera el plano en el que existen.

El Hombre mira el menú, ajeno a lo que se dice, incapaz de ver ni oír a los dos ancianos. Mientras él esté comiendo un plato de sopa, la Anciana volverá a entrar en escena con el abrigo puesto —viene de la calle— y explicará al anciano que ha ido a visitar a quien entendemos que es el ex jefe del Hombre, a fin de obtener información: «Pues que no lo han despedido, que lo ha dejado» [52]. Después sale y vuelve a entrar con el abrigo puesto e información nueva que le ha proporcionado un editor acerca del nulo talento literario del Hombre. El Anciano, por su parte, cuenta que ha ido a interrogar a la que creían era la novia del Hombre y que es en realidad una mujer casada. En un momento dado, los dos ancianos comentan el hecho de que el hombre no tiene nada, ni amigos, ni novia, ni trabajo ni aptitudes literarias: «ANCIANA.- En el fondo es como si ya no...» [57]. ¿Como si estuviera muerto? ¿Y ellos?

Se oye el ruido de la cerradura de la puerta del fondo, que se abre lentamente, mientras el hombre come el postre. Los ancianos, sin franquear el umbral, toman una copa de coñac y aluden al coñac que la Anciana compraba para el Hombre y que el Anciano le llevaba a la mesa. Se muestran preocupados porque «la taza está dentro» [57], y se proponen ir luego juntos a buscarla. Después de que los ancianos se han retirado a descansar, aparece del fondo un camarero:

HOMBRE.- La cuenta.

CAMARERO.- Sí, señor. (*Coge la botella*) ¿No quiere una copa de coñac?

(*Pausa corta.*)

HOMBRE.- No, esta noche no.

(*Se va el camarero hacia el fondo.*

*Se oscurece lentamente la escena mientras el hombre mira al frente y fuma.*) [59].



Hay una identificación entre el Anciano, que le solía llevar coñac al Hombre, y el Camarero. ¿Dónde estamos? ¿En la mente de un personaje? ¿De qué tienen miedo los ancianos? De que el hombre se vaya, pero ¿por qué? En un momento dado, el Anciano dice una frase muy misteriosa e inquietante, como si retener a este último inquilino fuera la condición indispensable o la última oportunidad para algo: «Lo hemos intentado, pero el plazo se acaba, somos dos infelices más en una lista. Tú has visto que lo he intentado, que me he humillado como nunca me has visto humillarme» [55].

¿Desde dónde hablan los ancianos? ¿Están muertos? ¿Esperan redimirse o salvarse, de alguna extraña manera, por ejemplo impidiendo que el hombre se vaya de la pensión o incluso recogiendo su taza? ¿O sencillamente la taza es una manía de los tiempos en que eran hosteleros? Parece que hay dos tiempos yuxtapuestos y que no pueden tocarse o converger: uno, presente, en el que el hombre está comiendo; otro, pasado, en el que han quedado atrapados los ancianos. ¿O es al revés? La mediatriz alcanza al hombre en la mesa, pero resulta imposible desambiguar la incógnita de la operación teatral que propone Cunillé.

## **2.2.- Desencuentros: *Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego***

Esta minipieza de título tan extenso —que no parece concordar con la tendencia minimalista de la autora— fue publicada en el año 1997 en el número 38 de la revista *Escena*, dentro de la sección de teatro breve «GreguEscena». La pieza presenta dos espacios distintos —uno interior y otro exterior, contradiciendo el título—, cada uno asociado a un personaje. El personaje de Ella se encuentra en la recepción de un hotel esperando noticias. El personaje de Él se halla en la terraza de un bar. Puede que haya habido un pasado conjunto, pero no existe ningún indicio cierto de ello.



En el hotel, el Recepcionista, mientras busca la llave de la habitación de Ella, le habla del tiempo y le ofrece algunos de los servicios del hotel con suma amabilidad y deferencia. Ella pregunta varias veces si tiene llamadas o mensajes e insiste en que le pasen cualquier llamada a la habitación. También informa de que no va a bajar a cenar y de que al día siguiente no va a salir. Su ansiedad se manifiesta cuando, dispuesta a dirigirse a su habitación, suena el teléfono de recepción y no puede reprimir el anhelo de ser ella la solicitada. El Recepcionista la ataja rápidamente: «No, es del aeropuerto, señora» [Cunillé, 1997a: 65].

Él está sentado en la terraza de una cafetería, con una cámara de fotos colgada del cuello. La Camarera le lleva un café y él le pide el periódico. La Camarera responde que no tienen periódico pero que puede comprar tabaco en la máquina. Cuando la Camarera se dispone a salir, Él le pide que le haga una foto, ella accede y entonces Él le pregunta si querría también ella una foto. La Camarera rehúsa porque no le gusta salir en las fotos y le cobra el café. Después, como apenada de estar dándole negativas o malas noticias todo el rato —le ha informado asimismo de que el museo al que Él se proponía ir está cerrado ese día, por ser lunes—, se ofrece a ir a comprarle el periódico con el cambio del café.

Si ambas historias están conectadas, el contraste parece claro: Ella permanece atada a la esperanza de recibir noticias, de restablecer un contacto pasado o reciente; por otra parte, se diría que Él ha olvidado y está mirando hacia adelante. Pero, ¿por qué quiere que le hagan una fotografía en la terraza? ¿Es el principio de una nueva vida? ¿Quiere mandársela a Ella? ¿Se siente apenado o liberado?

Aparece aquí, al igual que en otras obras de la autora —*Privado*, *L'afer*, *Apocalipsi*—, la voluntad de fotografiar y ser fotografiado, como también el rechazo a ser fotografiado. Ello tiene que ver con los procesos de la memoria — el hombre se hace una foto para no olvidar un momento preciso de su vida, a la





manera de recordatorio o vestigio material que permite volver a la vivencia pero ya no desde la emoción sino desde la razón y el registro— y también con una determinada actitud frente a la intimidad o privacidad, lo que Puchades [2002: en línea] llama la memoria del presente, y Xavier Albertí «retrato puntillista de momentos [...] que no sólo recogen la realidad objetiva sino también las proyecciones simbólicas que ésta esconde» [Cuadrado, 1998: 5]. En esta pieza, como en tantas otras, Cunillé retrata con sencillez y sinceridad los modos relacionales de la contemporaneidad, y la soledad que acecha a las personas tras identidades tan provisorias como la de cliente o empleado —repcionista, camarera—. Su dramaturgia se detiene en el instante y mantiene intacta una porción de misterio, selecciona momentos y escenas y deja fuera de campo una parte sustancial de la información, de modo que primen la sugerencia y la apelación a la capacidad interpretativa del lector/espectador.

### **2.3.-Homenaje a la radio y a la (in)comunicación: *Tertúlies dels anys 80-90***

*Sopa de Ràdio*, un conjunto de piezas teatrales —de diecinueve autores diferentes— escogidas por los oyentes de la Cadena Ser para conmemorar los setenta y cinco años del nacimiento de la radio en España, se estrenó el 2 de diciembre de 1999 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Lluïsa Cunillé participó en este proyecto con una pieza en catalán, *Tertúlies dels anys 80-90*, en que cuatro tertulianos divagan acerca de la actualidad sin que parezca que hablen de lo mismo. Se nos ofrece un fragmento inconcluso de una tertulia que no se sabe de qué trata. El Tertuliano 1 intenta incidir en cuestiones de actualidad, los hechos y noticias más destacadas, si bien no consigue formular una frase entera: «A mi, si em permeten, em sembla que ha arribat el moment de fer un recompte dels fets més rellevants de la setmana [...] I potser la millor manera seria, encara que sembli una redundància, començar



pel principi i acabar pel final...» [Cunillé, 1999: XIV]. El Tertuliano 2 adereza cualquier comentario con una anécdota intrascendente: «Jo, a propòsit d'això, tinc una anècdota amb un conegut mandatari estranger [...] Parlant de temps, ara em ve al cap una anècdota amb un jugador de futbol molt important» [XIII]. El Tertuliano 3 aboga, con un discurso vacuo, tópic y políticamente correcto, por el diálogo y el entendimiento entre todas las partes —sin que sepamos nunca a qué partes se refiere—, mientras el Tertuliano 4 trata de anclar la tertulia a la realidad y a las necesidades de los oyentes. Estos, a su vez, solo manifiestan quejas acerca de los servicios públicos, preocupaciones de tipo pragmático o curiosidades que no vienen a cuento:

TERTULIÀ 4.- Acaben de trucar dos oients més preguntant com és que quan vas a comprar un pis de segona mà les agències sempre t'ensenyen pisos que no tenen aigua ni llum, i a més t'hi fan anar al vespre... I un altre oient pregunta amb molta insistència com és que ara tots els fanals nous que posen als carrers fan llum groga en comptes de blanca, i si algú li pot dir el perquè... [XIII].

En otras obras, los personajes con situaciones difíciles y en espacios fronterizos consiguen un encuentro precario y un efímero momento de revelación; en cambio, en esta breve pieza dedicada a un medio de comunicación, el radiofónico, se ve truncado cualquier atisbo de diálogo. En *Tertúlies dels anys 80-90* hay una suerte de un minicompendio de tópicos de tertulia, recursos al socorrido anecdótico personal de colaboradores e invitados, preguntas inesperadas de los oyentes, servidumbres publicitarias, etc. Se eluden las cuestiones importantes para incurrir una y otra vez en la *langue de bois* y hacer prevalecer la propia voz de cada uno por encima de la de los demás sin importar el tema tratado.



## 2.4. *Una tarda: la palabra ritual*

*Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* es una revista especializada en teatro breve y dirigida por Eduardo Quiles, quien esgrime motivaciones de distinta naturaleza para escribir teatro corto: «el deseo de experimentación, la búsqueda del dominio del lenguaje teatral y el placer estético de la escritura» [Quiles, 2011: 123]. En 2001, en el número 15 de la revista *Art Teatral*, Cunillé publicó *Una tarda*, minipieza escrita en catalán.

Los personajes son una mujer (Dona) y un hombre (Home). La acotación inicial dice así: «Una dona i un home estan asseguts a cada banda d'una taula plena de papers. La dona escriu molt a poc a poc. Després d'una estona la dona sense deixar d'escriure comença a parlar» [Cunillé, 2001: 29]. Pronto sabremos que la mujer está escribiendo una carta en nombre de un hombre que le paga por ello:

DONA.- Així ho tatxo... Com que és un borrador...

HOME.- No, no ho tatxi...

[...]

DONA.- Doncs ho deixo entre parèntesi...

HOME.- Entre... parèntesi...?

DONA.- Sí, com si encara no fos definitiu [29].

Esta obra está en clarísima conexión con *Passatge Gutenberg* (1999), y también presenta coincidencias con el personaje de la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* (2004) y otros personajes femeninos de la obra de Cunillé. Puchades [2001: 97] también señala coincidencias temáticas con *El lector por horas* de Sanchis Sinisterra y algunas obras de Juan Mayorga —*El traductor de Blumemberg*, *Cartas de amor a Stalin* y *Una carta de Sarajevo*—, así como una «herencia reciclada de Beckett, en la que sus personajes graban su propia voz en una grabadora para después escucharla como si fuese una voz extraña». Se trata del tema de la escritura y la lectura, y también de las sinuosas,



sutiles relaciones que este tipo de intercambio o trámite establece entre los actantes.

Un inmigrante lleva tres años fuera de su país y parece haberlo perdido todo, hasta el recuerdo y la nostalgia. Le encarga a una mujer que, periódicamente, redacte cartas en su nombre. ¿Por qué? ¿No sabe escribir? ¿No domina la lengua? ¿Tiene problemas para comunicar sus sentimientos?

Más que a la destinataria de la carta, que debe de ser su novia o su esposa, el hombre quiere decirle algo a la mujer que escribe, pero no se atreve: «Al final m'agradaria afegir-hi una cosa [...] però al final, quan acabi» [29]. No parece dispuesto a volver a su país y reencontrarse con su pareja. Por otra parte, le ve todas las gracias a la mujer que escribe; todo lo que ella hace y propone, le gusta, y las cartas, más que para su novia ausente, las quiere para él: «Quan surto d'aquí sempre me'n faig una còpia [...] així un cop les he enviades doncs... jo també les puc llegir» [30]. Este interés se trasluce en varios momentos: así, cuando él piensa que la mujer le está preguntando por la fecha de su aniversario, o cuando le propone enseñarle el estado de las obras en que trabaja. La mujer le pregunta si no ha pensado en volver a su país, y él responde que no puede por problemas de trabajo, e incluso pone reparos a la posibilidad de que venga su novia a verle. Llegan al final de la carta y él anuncia que ha conocido a otra persona que le interesa, lo que sugeriría una ruptura con la destinataria:

DONA.- [...] Bé, vostè dirà quin final vol que hi posem...

HOME.- Doncs... (*S'escura la gola.*) És molt curt...

DONA.- Bé... digui...

HOME.- El que vull dir és que he conegut algú, i que... en fi, em sembla que m'interessa de debò.

(*Pausa.*)

DONA.- Però... vol que li posi això després de tot el que li he escrit? [32].



El hombre, al ver la contradicción en que incurre este final en relación con el resto de la carta, accede a posponer el momento de dejar a su pareja para la semana que viene. La mujer lo sondea, le pregunta si está seguro de lo que hace, en una serie de intervenciones llenas de ambigüedad: «Potser es precipita, no ho sé [...] Tindrem dificultats [...] Aquesta mena de coses no es poden dir així, de sobte, després de tot el que li hem posat [...] En fi, ho provarem [...] Però no serà gens fàcil [32-33].

La mujer parece poco convencida pero consciente de la situación, en este diálogo confuso y ambiguo en que se puede intuir que la persona que ha aparecido en el horizonte del hombre es ella misma. La escritora de cartas posterga este abrupto final hasta la próxima misiva y se dispone a leer en voz alta la carta actual, sin anuncio de ruptura, que van mandar esta semana. La mujer se queda mirando el papel mientras la escena se oscurece. Fin de la pieza.

La palabra es un elemento esencial en los procesos rituales de la contemporaneidad que Cunillé actualiza en sus obras. Se trata, en este caso, de una palabra delegada en otra persona para hablar de la propia intimidad, que acaba alcanzando al intermediario. El hombre declara de modo solapado u oblicuo, su amor por la escribiente —que en principio tenía que ser mero instrumento para transmitir los sentimientos del hombre a una amada ausente—, aunque termina aplazando una declaración más explícita para la próxima cita. Se vislumbra un posible cambio de vida, un viraje de rumbo.

### **2.5.-Estación o breve encuentro**

*Estación* es otra minipieza publicada en la revista *Art Teatral*, en el número 19, el año 2004. Al igual que *Una tarda*, en esta minipieza hallamos un discurso dialogado entre dos personajes, lo que Francisco Gutiérrez Carbajo [2011: 163] llama «obras de enunciado bidireccional». Para Inma Garín [2004: 81], *Estación* refleja la paradoja del ser posmoderno: «Se trata de un *sketch* para



dos intérpretes que destaca por la elegancia formal, el diálogo esbelto, la sobriedad en la descripción de los sentimientos y lo contenido de las emociones».

Esta pieza podría contener trazas, gérmenes o derivaciones de la obra *Conozca usted el mundo* (2005). Los personajes son una mujer y un hombre, en momentos vitales muy diferentes, que coinciden en una estación de tren. La estación de tren constituye el umbral del viaje, pero ninguno de los dos personajes llega a trasponerlo. Se trata de un no lugar relacionado con la idea de transporte, un espacio creador de un determinado tipo de relaciones entre individuos, y escenario también de otras obras de la autora —*Berna, Dotze treballs, La cita, Conozca usted el mundo*—.

La acotación inicial reza así: «Una estación de trenes. Un hombre está sentado en el centro de un banco. Aparece por un lado una mujer con dos maletas. El hombre mira todo el rato al frente» [Cunillé, 2004: 25]. La mujer se acerca y le pregunta por el horario de apertura de la estación —está abierta toda la noche— y del bar —cierra a medianoche. Después se sienta junto al hombre, se queja de lo que pesan sus maletas, le pregunta la hora. Tiene ganas de hablar:

MUJER.- ¿Usted también se va?

HOMBRE.- ¿Yo?

MUJER.- No, claro... No lleva maletas.

HOMBRE.- No, no me voy.

MUJER.- No es muy corriente irse así, sin nada...

HOMBRE.- Realmente no me voy.

MUJER.- Entonces espera a alguien... Para eso sí que no hace falta llevar nada. Bien, quizá unas flores de bienvenida, o algún regalo, regalo que puede guardarse en un bolsillo, claro [...] Si se tuvieran más en cuenta estas cosas todo sería distinto... Las peores catástrofes se originan por ignorar los pequeños detalles, ¿no cree?

(Pausa.)

HOMBRE.- Si quiere puedo ayudarla a llevar las maletas hasta su tren...

¿Sabe qué andén es?

MUJER.- Gracias, hay tiempo [25].



El hombre le dice que no debería confiarse, pues él ha visto perder muchos trenes por no calcular bien el tiempo y la distancia. Parece que se dedica a observar a la gente desde ese banco de estación. A veces comprueba si los trenes salen a la hora, y por eso mira el reloj, no porque espere a alguien: «Muchas tardes después del trabajo vengo aquí a ver pasar a la gente, a ver partir y llegar los trenes... Es una forma de pasar el rato, y como vivo cerca» [26]. La mujer lo reta a que adivine por cuánto tiempo se va y luego le dice que en realidad no tiene decidido ni siquiera el destino de su viaje: «No tengo una razón para quedarme. ¿Le parece extraño? Generalmente para quedarse uno no necesita ninguna razón mientras que para irse sí [...] Aunque también podría quedarme...» [26].

El hombre la empuja al viaje, mientras que la mujer busca una razón para quedarse. Primero el hombre le pregunta a qué hora se va su tren y le dice que se apesure; luego se ofrece a llevarle las maletas; a continuación se ofrece a despedirla—«Si quiere yo puedo despedirla, si es que no se va muy tarde...» [26]—, y después a comprarle unas revistas —«¿Ha pensado en llevarse unas revistas, algo para leer?» [26]. Son gestos de una gran amabilidad, pero que esconden el deseo evidente de perderla de vista y quedarse solo en su puesto de observación. La mujer no parece darse por aludida:

MUJER.- También podría darme la bienvenida...

HOMBRE.- Cómo...

MUJER.- Sí, como si en vez de irme llegara. No hay tanta diferencia. Y a usted seguramente le dará lo mismo.

HOMBRE.- Si lo prefiere, pero no entiendo...

MUJER.- Es muy fácil. Yo llevo las maletas hasta aquel andén y le espero unos momentos, entonces llega usted, me dice una palabra de bienvenida, no hace falta que sea nada rebuscado, y luego me ayuda a llevar las maletas hasta la salida de la estación, si es que antes no se le ocurre ofrecerme un café para que charlemos de cómo me ha ido el viaje [...] Supongo que algo habrá oído de todo esto si suele venir con frecuencia por aquí [...] Debe de estar deseando que me vaya o irse usted... [27].



La mujer le pide que le ayude a escoger un tren, un destino. Implícitamente lo está invitando a irse con ella, aunque no se atreve a decirlo. La mujer lo supedita todo a la propuesta del hombre: «¿Adónde iría usted? [...] ¿Adónde querría ir? [...] Podría esperar una noche e irme mañana [...] Si es que se le ocurre un buen destino...» [27]. La mujer quiere protagonizar su propia película, un romance a la desesperada, su *Breve encuentro*<sup>2</sup> particular. El hombre le dice que le será imposible ir a despedir mañana y se va deseándole un buen viaje:

HOMBRE.- Mañana no podría venir a despedirla.

MUJER.- ¿Y a darme la bienvenida?

HOMBRE.- Creo que tampoco.

MUJER.- ¿Aun sin ir al bar?

HOMBRE.- Lo siento pero no podré.

MUJER.- No se disculpe, ha sido muy amable. Ya lo decidiré yo sola.

HOMBRE.- (*Se levanta.*) Adiós... que tenga un buen viaje.

MUJER.- Gracias. Adiós.

(*El hombre sale por un lado y la mujer se queda sentada en el banco.*)  
[27].

La palabra destino asume su doble acepción: lugar adonde dirigirse y forma de vida. La mujer está buscando su lugar en el mundo, y el hombre ha encontrado el suyo —provisional y anodino— en un banco de la estación, desde donde observa con atención el ir y venir de la gente y los trenes. Los personajes están llenos de esperanza y desesperación a la vez: «cada personaje es una opción potencial de cambio de vida para otro, y esa tensión es la que presenciamos en escena» [Puchades, 2001: 96]. Lo que conmueve del personaje femenino es la fragilidad y, al mismo tiempo, la firmeza de su esperanza, que nos remite como lectores/espectadores a nuestra necesidad de que nos mientan o nos hagan concesiones. Esta mujer busca un destino, un referente, un motivo

<sup>2</sup> *Brief Encounter* (1945), película dirigida por David Lean y protagonizada por Celia Johnson y Trevor Howard, trata de una mujer y un hombre que se conocen fortuitamente en una estación de tren y se enamoran poniendo en peligro sus rutinarias existencias.





a partir del cual construir su identidad y su futuro. Una razón para quedarse o para partir. En opinión de Garín [2004: 82], lo consigue: «el hombre le deja su puesto en el banco; ahora es ella la que adopta su destino: observar cómo los pasajeros pierden trenes [...] Los bailarines han intercambiado sus papeles». Permanece allí, en un compás de espera, buscando acaso otra persona que le pueda brindar un destino pero asumiendo su propia decisión de quedarse, su conciencia de ser quien es y actuar en consecuencia.

### **3.-Dos monólogos koltesianos**

Al clasificar el teatro breve a tenor de su forma discursiva, señala Gutiérrez Carbajo [2011: 169] que «Atendiendo a la dimensión comunicativa del discurso, el monólogo implica siempre un enunciatario, que puede ser un desdoblamiento del propio enunciador, o bien puede estar representado por un receptor implícito o por el público». Los monólogos *Intempèrie* y *El vianant* corresponderían a la modalidad que se ha dado en llamar monólogo travestido [Fobbio, 2009], capaz de poner en situación de comunicación al personaje con el público a través de su imposible interacción con otro personaje, real o virtual, pero en cualquier caso invisible e inaudible. Estos monólogos remiten claramente a modelos koltesianos. En ellos detectamos una pulsión rapsódica<sup>3</sup> de signo posmoderno, así como una detención de la acción y una suspensión temporal.

#### **3.1.-*Intempèrie*: (des)protección en los márgenes**

Este monólogo en catalán puede considerarse pieza breve por cuanto es complementaria de otro monólogo escrito en castellano por el dramaturgo valenciano Paco Zarzoso y titulado igualmente *Intemperie*. La suma de ambas

---

<sup>3</sup> Para la noción de *rapsodia*, véase Sarrazac, 2005: 183.



piezas constituyó el espectáculo *Intemperie*, estrenado en la Sala Moma de Valencia por la Companyia Hongaresa de Teatre. Del 17 de abril al 5 de mayo de 1996 recaló en la Sala Beckett de Barcelona. Ambos monólogos —el de Zarzoso, a cargo de un personaje femenino, y el de Cunillé, a cargo de un personaje masculino— han sido posteriormente publicados por separado, de modo que resulta lícito analizarlos como piezas independientes.

La manera de abordar a un desconocido con que principia *Intempèrie* de Lluïsa Cunillé —«Perdoni... és que estava pensant si no necessitaria vostè algú amb una àmplia experiència en el camp de la seguretat i de la defensa personal» [Cunillé, 1997b: 31]— recuerda al primer gran monólogo de Bernard-Marie Koltès, *La nuit just avant des forêts* (1977). En la pieza que nos ocupa, el hombre se sienta en un banco donde hay otro hombre sentado, si bien resulta invisible para el espectador. La obra habla de márgenes, de gente poco recomendable que parece evocar un mundo de mafias y hampones, por la alusión a su importancia y peligrosidad. El hombre enfatiza la admiración que le produce esta jerarquía y el aura de respetabilidad que envuelve al desconocido invisible, y parece dispuesto a casi todo para servirle. Esta importancia no tiene que ver con la fama o la celebridad, sino con algo que el otro emana o con una cierta idea de trascendencia. Está presente, de un modo explícito, el elemento vertical, religioso o sobrenatural, pues el personaje cree dialogar con Dios sentado en un banco del parque, entendiendo que Dios podría ser tanto un capo de la mafia como lo innombrable con que uno aspira a fundirse. Para agradarle, el hombre enumera todo lo que sabe hacer, los servicios que le podría prestar si trabajara para él. Después, defraudado, troca la admiración en agresividad: «Potser m’he equivocat amb vostè [...] Al començament, quan l’he vist aquí assegut, sap que m’he pensat? [...] m’he pensat que un desgraciat com tu era “Déu”, que si et queia bé, que si t’agradava, m’agafaries per a la teva colla» [35]. Y, habiéndolo admirado al principio, ahora compadece al otro —al desgraciado que finge ser Dios— y hasta lo



amenaza, para terminar compadeciéndose a sí mismo: siente que la mala suerte lo ha alcanzado y que no va a sobrevivir a esa noche ni al rociado de insecticida que no le permite respirar.

Al final ¿llueve? y el hombre protege al desconocido invisible con el paraguas. Antepone la protección del otro a la suya propia. Lo protege de la lluvia o de alguna amenaza indefinida. El parque de noche se convierte en un espacio apto para desnudar las emociones, contradicciones y miedos del ser humano a la intemperie, en toda su crudeza, precariedad y desamparo. Con todo, por más hundidos o castigados que estén los personajes, la dramaturga les brinda una protección ética.

### **3.2.-*El vianant*, actualización del *dealer koltesiano***

*El vianant* es un monólogo de Lluïsa Cunillé escrito en 1995 pero que no fue llevado a escena hasta 2004, formando parte de la obra *Vianants*, constituida también por un monólogo de Paco Zarzoso que, siguiendo las bases del texto de Cunillé, narra un alucinado viaje al centro de la tierra y de la identidad. El espectáculo, dirigido por Xavier Albertí en la Sala Beckett de Barcelona en 2004 —del 11 al 22 de febrero—, obtuvo el Premi Butaca al Millor Director.

El texto de este monólogo, inédito, se conserva en una versión manuscrita en el Institut del Teatre de Barcelona. Se trata de una pieza decididamente koltesiana, que según Albertí [citado en Monedero, 2004: 42] recoge la idea del *deal* que se desprende de *Dans la solitude des champs de coton* (1987). El hombre que monologa es un chapero que vende sus encantos junto a un vertedero de basura, dice tener cien años y juega a contar coches. Fantasea sobre el conductor del coche que acaba de pasar sin detenerse, lo imagina poniendo la radio y limpiando el cristal delantero de mosquitos aplastados; se lo imagina estrellándose, como una especie de castigo por no haberse detenido. El



personaje habla sobre un fondo urbano degradado —su mundo queda circunscrito entre el vertedero y la gasolinera de la que habla a menudo—, con algún ruido de coche que pasa muy de vez en cuando. En la puesta en escena de Albertí, se pone mucho énfasis en la cadencia y musicalidad de la palabra, y por ello la dicción de Jordi Collet, actor que encarna al chaperero, asume ritmos cercanos al hip-hop londinense.

El chaperero juega a ser Dios, como el interlocutor invisible del hombre que monologa en *Intempèrie*. El mundo es hostil y no se puede uno descuidar ni un momento, pues hasta los perros esperan su turno para morder: «Perquè no n’hi ha prou amb donar-los de menjar [...] És clar que primer els has de demostrar qui ets tu, d’entre mil han de saber qui ets tu»<sup>4</sup>.

El personaje se dirige a un interlocutor que el espectador no ve, un chico que hace tres días que ronda por allí. Desconfía de él y al mismo tiempo siente el instinto de protegerle, como ocurría en *Intempèrie*. Especula sobre lo que el otro ha venido a buscar allí, sobre si lo está tanteando o más bien está buscando su propia perdición —pues recuerda a uno que llegó hasta allí para arrojarse al vertedero, y a otro que se tiró de un puente porque decía que no tenía ángel—. Deja entrever, por un momento, que ha vislumbrado su presencia como una especie de señal. Ha estado a punto de ceder, de dejarse llevar ante sus encantos, de confiar, pero todavía tiene cerebro y además nunca se detiene: del vertedero a la gasolinera, y de la gasolinera al vertedero: «I el dia que n’estigui fart me n’aniré a una altra banda... Així que hi hagi el senyal... el senyal de debò... calaré foc a la gasolinera i a l’abocador». Nadie conoce a nadie pero él ha decidido que el otro se llama Ángel, y parece haberlo adoptado como ángel de la guarda aunque sabe que está a punto de perderlo. La huida del otro, que él mismo alienta, la siente como un rechazo o una deserción, y proyecta su deseo

<sup>4</sup> Como hemos señalado, *El vianant* es un monólogo inédito. Todas las citas de la obra, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, están extraídas del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona.



del chico en el potencial cliente que lo recogerá en la gasolinera. Se trata de un monólogo muy desesperanzado, mucho más que otras obras de la autora.

En estos dos monólogos, *Intempèrie* y *El vianant*, los recursos constructivos, muy eficaces, nos ofrecen una visión sesgada, incompleta y apenas sugerida o vislumbrada de la peripecia vital de los personajes. El discurso monologal evoca los anhelos y obsesiones del emisor pero también devuelve el reflejo especular del receptor implícito. Se trata de personajes que evitan el centro y se mueven en el extrarradio, dando rodeos. Tienen ferocidad pero sobre todo indefensión, y anhelan pertenecer a algo o a alguien, aunque solo sea por una noche. Ambicionan, casi sin atreverse a admitirlo, cobijo humano, una compañía provisoria.

#### 4.-Minipiezas para danza y música

Las minipiezas para danza y música constituyen monólogos de filiación beckettiana en que diferentes espacios son recorridos por la voz de la instancia que narra. En el drama contemporáneo, la voz de los personajes está a menudo deshilachada o es multidireccional —polifónica— y permite la irrupción o el vislumbre alucinado de mundos interiores. Ello ocurría también en los monólogos que acabamos de analizar. La presencia fragmentada de la interioridad —relato de acontecimientos del presente, pasado o futuro, y sobre todo, en este caso, de sentimientos y sensaciones— supera la frontera convencional entre lo dramático y lo épico. Este tipo de construcciones están muy cerca de lo que Valentina Valentini [1991: 68] llamó *solo* —aquello que no es ni estilo directo libre (monólogo interior literario) ni soliloquio—, entendido como una consecuencia inevitable de la crisis o el agotamiento del diálogo. Esta figura se halla presente en las dramaturgias de Samuel Beckett, Thomas Bernhard y Heiner Müller, entre otros, y tiene que ver con cierta tendencia a trabajar el flujo de la conciencia. Podría relacionarse asimismo con



el *yo errante* de Jean-Pierre Sarrazac [2005: 186], en el sentido de una voz polifónica que se expresa a mayor profundidad del nivel de lo real.

#### **4.1.-*Dedins, defora*: la dialéctica entre inclusión y exclusión**

*Dedins, defora*, escrita por Lluïsa Cunillé y con música de Albert Llanas, fue estrenada en el Mercat de les Flors de Barcelona el 15 de julio de 1997 dentro del espectáculo de la Orquesta 216, en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 97. Este monólogo con música para una actriz contó con un grupo instrumental, voces en off y electroacústica. La dirección de escena corrió a cargo de Albert Bokos; la dirección musical, a cargo de Ernesto Martínez Izquierdo. Por la alternancia entre palabra y música, la duración de la performance actoral, a cargo de la actriz Rosa Cadafalch, fue superior a los treinta minutos, a medio camino entre el teatro breve y el extenso.

El texto no está publicado pero el manuscrito puede consultarse en el Institut del Teatre de Barcelona. Tres escenas o piezas muy breves la componen: «L'ull», «La mà» y «La frontera». La primera da testimonio de un cúmulo de cosas percibidas por el ojo, focalizando en diversos puntos del comportamiento de un perro en relación con su dueño y con un hueso que se niega a soltar. Alguien mira y narra desde una ventana al atardecer, antes de que enciendan las luces de la calle, y es testigo de cómo el hombre golpea despiadadamente al perro hasta matarlo. Frente a la idea de testigo —y de no implicación— que el ojo sugiere como metonimia, la mano podría simbolizar, por contraste, la ejecución, pero la mano que da título a la segunda pieza de *Dedins, defora* tiene más que ver con la constatación de la imposibilidad de sustraerse al tacto. El diálogo entre una mano izquierda y una derecha que no se reconocen y van cada una por su lado alterna con tópicos conversacionales extrañados y sin contexto; ello evoca la situación de espera en que se halla una mujer en un lugar muy concurrido donde no logra comunicarse con los demás.



La tercera pieza, de vocación minimalista, presenta diez variaciones de una historia que, en virtud de una progresiva desintegración textual, queda reducida a su núcleo narrativo: «Una dona arriba a la frontera»<sup>5</sup>. Se ofrecen varias versiones de una historia en que una mujer llega a la frontera con una maleta: en algunas, logra cruzar la frontera con la maleta; en otras, debe volver atrás porque ha perdido la llave de la maleta y no puede mostrarle al guardia lo que contiene: el corazón de la mujer.

#### **4.2.-*La testimone*, un viaje a través de los sentidos**

En diciembre de 1999 se estrenó en la ciudad italiana de Pisa un espectáculo de danza basado en un texto de Lluïsa Cunillé, *La testimone*, a cargo de la Compañía Nadir, integrada por Caterina y Carlotta Sagna. La pieza es inédita, pero puede consultarse el manuscrito original —en versión bilingüe: catalana y castellana— en el fondo del Institut del Teatre de Barcelona. La obra consta de cinco minipiezas, relacionadas con los cinco sentidos. La primera minipieza, «Gusto», está atravesada por una voz en primera persona que compite con un gusano por llegar hasta el corazón: «Cuando llegue al corazón entonces [...] abriré los ojos y enseguida me tragaré el corazón entero aunque él esté dentro [...] No quiero hacerle daño para que una vez dentro de mí busque el corazón y también lo perfore como si fuera el corazón de una manzana»<sup>6</sup>. «Olor» nos sitúa en un viaje olfativo a través del descenso por unos grandes almacenes, trazando una panorámica a través de las distintas plantas, la salida a

<sup>5</sup> Como hemos señalado, *Dedins, defora* es una pieza inédita. Esta cita, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, está extraída del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona. También puede encontrarse el texto de la obra dentro de la memoria del proyecto de Albert Llanas, en la siguiente dirección en línea: <[http://personales.ya.com/albertllanas/Dedins/Memoria.html#1.- PresentaciÓi](http://personales.ya.com/albertllanas/Dedins/Memoria.html#1.-PresentaciÓi)>.

<sup>6</sup> Como hemos señalado, *La testimone* es una pieza inédita. Las citas de la obra, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, están extraídas del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona.



la calle, un viaje en coche y una inmersión marina. «Tacto» se estructura a partir de una serie de requerimientos y de la necesidad de conocer los detalles, texturas, rugosidades y pulimentos de la realidad: «Tan sólo quiero saber si los techos son muy bajos... Si las lámparas tienen lágrimas de vidrio o de cristal... Si hay que dar cuerda a los relojes». Aparecen lugares comunes de la obra de Cunillé: la lluvia, las cabinas de teléfono, los parques, los trenes, los hoteles, las llaves, los bolsillos, las maletas. «Oído» remite a un espectáculo pirotécnico con palmeras de luz y de sonido y una orquesta: globos que revientan, trompetas de plástico, ladridos, grifos que gotean, ruidos de pasos, una radio encendida, alas de insecto que baten. Una gramola, una canción, una moneda. El tormento de oírlo todo, la tentación de la sordera, el despertar de una pesadilla. «Vista» comienza con una descripción del globo ocular e invita a un juego en que el emisor cierra los ojos y evoca sensaciones placenteras como el toqueteo en los cines a oscuras, de madrugada, y el aliento del deseo petrificado en la nuca. La técnica empleada es impresionista, en este viaje a través de los sentidos.

## 5.-El montaje y la estética de lo fragmentario

En un mismo autor podemos encontrar una agrupación de piezas breves formando una obra de duración normal o estándar, de algo más de una hora. La dramaturga Antonia Bueno [2011: 35] apunta que una posible opción de llevar las obras breves a escena es crear un espectáculo formado por varias de ellas: «Este encadenamiento precisa una lógica interna, sea temática, estilística [...] una dramaturgia global sobre ese conjunto de textos cortos, que dé lugar a una nueva propuesta textual de duración estándar».

Estas obras compuestas de fragmentos ensamblados podrían leerse como variaciones sobre determinados temas. Se trata de un montaje, pero los





fragmentos podrían funcionar aisladamente, como piezas breves independientes.

En el caso de Lluïsa Cunillé, estaríamos hablando de cuatro obras con estas características: *Berna* (1991), *Jòquer* (1994), *Aire, foc, terra i aire* (1995) y *Vacants* (1996), todas ellas de finales del siglo XX. Nos proponemos aquí solamente presentar estas piezas, y no analizarlas en detalle, porque corresponden en pureza a la categoría de obras extensas. Si las hemos tenido en cuenta dentro de la clasificación del teatro breve de Lluïsa Cunillé es para señalar el carácter independiente de las situaciones que la componen — podríamos hablar de minipiezas si estuvieran sueltas y no ensambladas en una unidad superior— en virtud de técnicas de montaje e hibridación de fragmentos.

### **5.1.-*Berna* y las frecuencias de la realidad**

*Berna* obtuvo el accésit al premio Ignasi Iglésias 1991 y no ha sido llevada a escena. Consiste en un montaje de ocho escenas cotidianas, independientes entre sí argumentalmente —pero que parecerían converger en una suerte de «reflexión sobre la catástrofe (pequeñas apocalipsis que se van sumando hasta sugerir el advenimiento de una colectiva)» [Puchades, 2001: 95]—, situadas en un espacio y tiempo indeterminados aunque fácilmente remisibles al mundo coetáneo. Hay un fondo de incierta amenaza y una crítica a los modos fútiles de la modernidad en esta particular recreación del mundo en que las palomas conspiran en los parques, un hombre puede convertir a otro en su perro, una pareja discute la custodia de su hija mientras compite en el tiro al plato, cinco viandantes usan sucesivamente una cabina de teléfono en un crescendo dramático que parecería anunciar casi la conflagración universal, los jóvenes se dejan timar ensimismados en sus premisas utópicas y los adultos pretenden curarse de sus enfermedades por la contemplación de un eclipse.



La escena octava da la clave del nombre de la obra, *Berna*. Una pasajera que viaja en taxi experimenta una inquietud por algo que se le escapa, algo que ocurre en la ciudad y no comprende o no alcanza a percibir: «Què passa, realment? [...] No m'ha entès, jo vull saber què passa... realment. He estat fora molt de temps i... [...] No em parli com a una estrangera. No em vulgui tranquil·litzar» [Cunillé, 1994: 125]. La pregunta que ha hecho la pasajera es de orden metafísico: ¿Qué pasa? Parece anunciarse el ingreso en un orden distinto o en otra frecuencia, pero el taxista, a modo de respuesta, le tiende a la pasajera un folleto turístico, lleno de reclamos y eslóganes manidos. Ella no es extranjera pero lo parece, como le ocurre también a la ciudad del título de la obra: una vocal se troca por otra y de Barna —modo popular de referirse a la ciudad de Barcelona entre sus habitantes— se llega a Berna, de manera que el topónimo aparece velado o transmutado. Todas las piezas de esta obra tienen en común un acontecimiento extraño que rasga la costra de la realidad, algo incomprensible, sobrenatural u oculto. Algo sutil que debe ser interpretado pero que paradójicamente se resiste a toda interpretación.

## 5.2.-*Jòquer* o el azar ominoso

En abril de 1994, en el número 10 de la revista *Escena*, se publicó *Jòquer*, que sería estrenada en la Sala Art Brut, con dirección de Yvette Vigatà, el 1 de julio de ese mismo año, en el Marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 94.

La obra aborda el tema del azar y el juego —«con apuntes de fatalidad y metateatralidad», en palabras de Puchades [2001: 95]—, pero también sobre el miedo que se cierne sobre las personas en un mundo banal y vaciado de sentido. Señala María-José Ragué-Arias [2000: 225] que el tema es también el lenguaje, así como la soledad y las prisiones de nuestro entorno. Ello a partir de cinco *sketchs* distintos, tan independientes entre sí que tienen cada uno título propio:



«El taxi», «Les nits d'hivern» —dos mujeres que se hallan accidentalmente solas entablan una conversación casual y afable, aunque truncada, en un bar sin otros clientes que ellas—, «Una illa» —sobre la imposibilidad de comunicarse con los nativos de una isla, aun conociendo su idioma—, «Jòquer» —cuatro personas se conocen en el contexto de un peligro de derrumbe, en mitad de la noche— y «La gàbia» —aquí el peligro o amenaza es un león que anda suelto por el zoológico—.

Particularmente reseñable nos parece la primera situación, «El taxi», en que un hombre y una mujer desconocidos y con sendos paraguas abiertos esperan un taxi en un contexto bien marcado por la acotación inicial: ruido de lluvia y de ciudad, música de jazz y el resplandor intermitente de unas luces de neón. La mujer desgrana un monólogo en que empieza a desmontar la atmósfera en que se hallan inmersos y que parecería incitarles a una improvisada cita amorosa en mitad de la noche, con la excusa del azar y de la lluvia. Se demuestra que, a fuerza de voluntad, se pueden minimizar e incluso hacer desaparecer los elementos que parecerían empujarnos a una determinada situación o desenlace. Esta voluntad desmitificadora parece encubrir una reflexión metateatral que insta a la autenticidad. Puchades [2002: en línea] ve en ella una «defensa de un teatro de la palabra, de la voz, sobre el resto de elementos escénicos ilustrativos, espectaculares. Además, una destrucción de tópicos estrategias narrativas y situacionales».

### **5.3.-Aigua, foc, terra i aire: el ludismo y sus elementos**

El 20 de enero de 1995 se estrenó *Aigua, Foc, Terra i Aire*, en la Sala Maria Plans de Terrassa, a cargo de la compañía Línia Dèbil y con dirección de Eugeni Rusakov, quien después la montaría en La Cuina de Barcelona, del 19 al 30 de marzo de 1996. A propósito de ella escribió Ragué-Arias [2000: 224]:



Todo parece suspendido en el vacío. Son dos mujeres que rompen la normalidad cotidiana con la intervención del azar como desencadenante que podría sacar a relucir personalidades inconscientes. Es la indiferencia del gusto, de la acción, del momento como instrumento de un contacto casual entre dos seres.

La obra no está publicada pero puede consultarse el manuscrito en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona. En la primera minipieza, «Aigua», una clienta y una vendedora divagan sobre paraguas y, en un determinado momento en que la lluvia arrecia fuera, parecen entrar en otra frecuencia de la realidad: viéndose perdidas en alta mar, se suben al mostrador de la tienda y reman para ponerse a salvo. La segunda pieza, «Foc», presenta una situación más absurda si cabe: una atleta ha acudido a una carrera desierta y una tiradora se empeña en dar la señal de salida a pesar de que hay una sola corredora. La tercera pieza, «Terra», muestra dos mujeres presuntamente implicadas en un accidente de tráfico que intercambian sus papeles de viandante atropellada sobre el asfalto y automovilista atropelladora para, al final, cansadas de esperar la ambulancia, revelar que en realidad no eran más que espectadoras del accidente e irse. La última pieza, «Aire», presenta una realidad todavía más volátil, en la que los dos personajes transitan del par médico/paciente al par peluquera/clienta para después metamorfosearse en interlocutoras de una conversación telefónica que derivan en cantantes y después sencillamente en dos mujeres, una de las cuales consigue por fin respirar.

#### **5.4.-*Vacants* y la era del vacío**

En 1996 fue estrenada en la Sala Palmireno de Valencia, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre, la obra *Vacants*, que sería publicada más tarde, el año 2000, en catalán, por la Editorial Tres i Quatre de Valencia. Esta obra, en la que un hombre y una mujer que mutan de escena a escena



intercambian impresiones, recuerdos y datos, se llevaría después —del 10 al 21 de junio de 1998— al Teatre Malic, y posteriormente —los días 10 y 11 de febrero de 2003— a la Sala Beckett. La puesta en escena de la Companyia Hongaresa de Teatre fue exitosa y movió a hilaridad a los concurrentes.

En palabras de Sharon G. Feldman [2011: 251], «l'obra aconseguix desenmascarar una dimensió d'inutilitat tràgica [...] una incapacitat per part dels éssers humans d'assolir un nivel rellevant d'autèntica comunicació». El tono de la obra va aumentando en desesperanza a lo largo de las seis minipiezas que la componen, incrementándose sucesivamente la dosis de banalidad e incomunicación. Creemos que el título resulta muy adecuado e irónico por la posible confusión con las *Bacantes* de Eurípides: nada más alejado al *pathos* trágico y la exacerbación del instinto que esta obra de Cunillé.

En estas obras (*Aigua, foc, terra i aire, Berna, Jòquer y Vacants*), con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje, el texto queda liberado de la linealidad cronológica y estalla una pluralidad de historias. La ordenación de las escenas no sugiere una idea de sucesión ni de necesidad, sino que más bien produce en el lector/espectador la sensación de estar asistiendo a una de las muchas combinaciones posibles, bien calculada y medida por la autora —así como direccionada hacia una determinada lectura hermenéutica— pero a la vez susceptible de ser dispuesta de otro modo.

## 6.-A modo de cierre

Algunas minipiezas de Lluïsa Cunillé encajan muy bien con la definición de *tableaux vivants*, al servicio de la mostración de situaciones, y no tanto de acciones y caracteres. El conflicto teatral se da, pero minimizado o descentralizado. El álbum de fotografías de que habla Puchades [2002: en línea] da la idea de discontinuidad y fragmentariedad expositiva, pero implica también



una fijación del instante, de la memoria del presente, una ralentización de los hechos que permite la contemplación y la reflexión y que se hace patente también en el trabajo actoral. Estirar el instante, mostrarlo sin saber qué ha ocurrido antes ni qué ocurrirá después. Como señala Albertí [1998: 7], «L'autora ens situa en un lloc on les mutacions són possibles [...] genera un moviment d'emergència i ocultació, d'exposició i secret». Para Sanchis Sinisterra [2002: 139], se trata de nuestro tiempo, el actual, pero «como si fuera percibido ya desde el mañana, lo cual le confiere un aroma en cierto modo rancio, prematuramente envejecido». Lluïsa Cunillé llega a lo esencial mostrando las pequeñas emociones y trazando un mapa de la contemporaneidad sin costumbrismo ni opacidad.

El suyo es un teatro de la conversación, aunque no realista. A menudo tiende al laconismo, si bien los personajes siempre parecen ir más allá de lo que la situación —desconocidos en una estación de tren o en un banco del parque, tertulianos radiofónicos, relaciones familiares o laborales transmutadas— prometería. Se especula con la dialéctica entre lo aparentemente previsible y lo misterioso o sorprendente apenas esbozado, y de ahí el complejo arco de revelación que acaban trazando sus personajes, sugerentes y poliédricos, a pesar de las pocas expectativas que a priori parecerían ofrecer.

Hay una correspondencia entre los recursos formales empleados en las obras breves y la intencionalidad que guía, en términos generales, la escritura de Cunillé: espacios, objetos y extraescena sonora atraviesan el conjunto de su obra, conectan un universo textual que funciona como una red. Con todo, no hay que olvidar que la mayoría de las obras aquí analizadas e inscribibles en el teatro breve pertenecen a la primera etapa de la autora, para la que resulta válida la etiqueta de la poética de la sustracción: «Velar para revelar, para que el espectáculo de la vida humana no sea exhibido, ostentado desde la escena sino, por el contrario, descubierto gradualmente desde la sala [...] por la



conciencia sutil que percibe aquello que vibra en los intersticios» [Sanchis Sinisterra, 2002: 143].

El teatro breve de Lluïsa Cunillé posee la misma capacidad de resonancia que el resto de su obra, y análoga eficacia en su vocación de retratar los códigos éticos y emocionales que rigen en nuestra sociedad, proyectando al lector o espectador más allá de lo dicho o representado. A pesar de constituir obras independientes, estas piezas breves remiten a un corpus textual más amplio —la obra completa de la autora— y a un universo ético inconfundiblemente suyo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTÍ, Xavier, «Pròleg» en Lluïsa Cunille, *Apocalipsi*, Barcelona, Proa, 1998, 7-8.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, «Mi “teatro breve”» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 27-33.
- BUENO, Antonia, «Breve reflexión sobre mi teatro breve: *El otro (monólogo imposible)*» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 35-43.
- CUADRADO, Nuria, «El mundo “Privado” de Lluïsa Cunillé» en *El Mundo Catalunya*, 5 de marzo de 1998, 5.
- CUNILLÉ, Lluïsa, «Mediatriz de un escaleno» en *Pausa*, 1991, núm. 8, 50-59.
- \_\_\_\_\_, *Berna*, Barcelona, Institut del Teatre, 1994.
- \_\_\_\_\_, «Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego» en *Escena*, 1997, núm. 38, 64-65.



- \_\_\_\_\_, «Intempèrie» en VV. AA., *Monólogos IV*, Valencia, Asociación de Autores de Teatro, 1997, 30-42.
- \_\_\_\_\_, «Tertúlies dels anys 80-90» en VV.AA., *Sopa de ràdio*, Barcelona, Associació per la Fundació Escena, 1999, XIII-XIV.
- \_\_\_\_\_, «Una tarda» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2001, núm. 15, 29-33.
- \_\_\_\_\_, «Estación» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2004, núm. 19, 25-27.
- FELDMAN, Sharon G., *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç, 2011.
- FOBBIO, Laura, *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, Córdoba (Argentina), Comunicarte, 2009.
- GARÍN, Inma, «Danza para dos bailarines, reflexión crítica sobre *Estación*» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2004, núm. 19, 81-82.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Modalidades del teatro breve según su forma discursiva», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 157-177.
- HUERTA CALVO, Javier, «Preliminares a un viaje entretenido», en *Ínsula*, 2000, núm. 639-640, 3-5.
- \_\_\_\_\_, (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «El teatro breve, si bueno...» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 127-155.
- MONEDERO, Marta, «Un xapero angelical», *Avui*, 11 de febrero de 2004, 42.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La teoría dramática» en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, 969-991.





- PUCHADES, Xavier, «De la brevedad a la intensidad en el teatro de Lluïsa Cunillé» en *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2001, núm. 15, 93-99.
- \_\_\_\_\_, «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé» [en línea] en *Stichomythia*, <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>>, 2002, sin paginación.
- QUILES, Eduardo, «Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 121-126.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José, «A la intemperie», *El Mundo*, 27 de abril de 1996, 101.
- \_\_\_\_\_, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- VALENTINI, Valentina, *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.

