

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Band: 18 (2008)

Artikel: El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)
Kapitel: Lluïsa Cunillé : la inesperada presencia del cuerpo
Autor: Cordone, Gabriela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840904>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

6. LLUÏSA CUNILLÉ: LA INESPERADA PRESENCIA DEL CUERPO

Junto con Sergi Belbel y Juan Mayorga, Lluïsa Cunillé es una figura de primera línea que, bajo el magisterio de José Sanchis Sinisterra y en torno a la Sala Beckett de Barcelona, asume una de las expresiones más brillantes del teatro español de los últimos quince años. En efecto, su teatro está profundamente enraizado en los supuestos del Teatro Fronterizo: fábula, tiempo y espacio son componentes dramáticos equívocos, ambiguos y multidimensionales⁴¹⁶. Estos rasgos no son el producto de una superabundancia de información que confunde los parámetros, sino la resultante de la falta de datos, de contexto y de referentes. Así, la *teatralidad de la penuria*, heredada de Beckett a través de Sanchis Sinisterra, tiende al despojamiento escénico y se caracteriza por la sobriedad, la austeridad de la acción dramática. Los temas son difíciles de definir, a menudo herméticos y siempre inquietantes. Los personajes de Cunillé se sitúan en un mundo "banalmente trágico al que se accede a través de una impresión de cotidianidad, donde la trama es irrelevante y sus conflictos ambiguos y aparentemente nimios"⁴¹⁷.

Las tres obras que analizaremos a continuación presentan dichas características. Desde el punto de vista del cuerpo en el texto, el teatro de Cunillé parecería situarse en las antípodas de una dramaturgia *realista*. Sin embargo, una lectura más profunda hace emerger del texto unas implicaciones físicas que, puestas en relación con la estructura formal, confieren a estas obras una original fuerza dramática y una sugestiva construcción del cuerpo, sólo en apariencia, ausente.

⁴¹⁶ Sanchis Sinisterra (1980: 88-89).

⁴¹⁷ Aludiendo a la gran coherencia de composición de los personajes de Lluïsa Cunillé, Beth Escudé i Gallès (1998: 78) se refiere a personajes "cunillenses en el país de Cunillandia".

6.1. *RODEO* Y EL CUERPO (MUERTO) DEL PÚBLICO

Distinguida con el Premio Calderón de la Barca 1991, *Rodeo* es la primera obra estrenada de Lluïsa Cunillé, en 1992. En el texto aparecen ya algunas de las líneas formales que desarrollará en sus sucesivas producciones, tales como el escaso desarrollo argumental y la ruptura de la narración lineal. Los personajes de *Rodeo*, seres de rasgos anodinos e impersonales, tienen poca relevancia en la acción y en el desarrollo de un argumento sin conflicto manifiesto. A mi modo de ver, el verdadero protagonista de esta obra es el espacio⁴¹⁸.

Como hemos visto, el cuerpo puede ser, en una obra, el soporte principal de una temática que se expresa a través de él —como la libertad, la frustración, la opresión, etc. En *Rodeo*, la fractura argumental impide la formulación de un tema que englobe las intenciones de la obra. No obstante, la presencia nunca nombrada del *cuerpo* —me refiero al cadáver del otro lado de la puerta principal— es un factor no solamente determinante, sino que su invisible presencia recae en la actitud de los personajes y en sus discursos.

Rodeo presenta así unas características de estructura y de composición que difieren de los esquemas realistas. Por ello, dentro de una configuración poco frecuente, el lugar del cuerpo en el texto merece ser estudiada en detalle. En efecto, las obras de Cunillé parecen tener poco anclaje en lo físico. Las tensiones dramáticas, generadas por la sustracción de datos y un mínimo de movimiento, recurren raramente al cuerpo como materia expresiva y lugar del conflicto. El origen de la zozobra se halla en la naturaleza del espacio, en su relación con el cuerpo y en su particular disposición en las tres escenas que componen la pieza.

El espacio y la palabra, a través de las réplicas truncadas o anodinas, las pausas elocuentes y las preguntas sin respuesta,

⁴¹⁸ Podríamos resumir la línea argumental en estos términos: Ella está en una oficina. Van apareciendo diferentes personajes: el Hermano, el Cliente, el Padre, la Mujer. Cada personaje introduce un tema diferente, de carácter cotidiano. El espacio se ha ido moviendo en ángulos de 90° para ofrecernos perspectivas diferentes. Hasta la última escena, no sabemos que la oficina es una funeraria. Los diálogos, fragmentos de realidad, no tienen conclusión ni explicaciones.

contribuyen a crear un ambiente de malestar que se instala desde el inicio de la obra hasta la inquietante resolución *espacial* de la escena final. Las situaciones, levemente encadenadas unas con otras pero sin resolución argumental, se desarrollan en un espacio móvil, verdadero protagonista de la obra y quizá el único elemento resuelto deliberadamente. Las tres escenas presentan una tensión creciente y significativa, solidaria de la disposición escénica: el espacio cambia de ángulo en la segunda y tercera escena y ofrece al espectador la obra vista de frente, de perfil y de atrás:

Escena I: *En el centro está Ella sentada detrás de una mesa de escritorio escribiendo a máquina sobre una silla giratoria. Al borde del proscenio hay unas pequeñas escaleras que bajan al patio de butacas. Al fondo y a ambos lados, sendas puertas. La del fondo es distinta, más amplia y en mejor estado, junto a ella hay un perchero con un sombrero negro [...]. (7)*⁴¹⁹

Escena II: *Ella se encuentra sentada de perfil en su escritorio. La puerta que antes se encontraba en el fondo ahora se halla en el lado izquierdo, y la que estaba en el lado derecho, en el fondo, como si en la habitación se hubiera operado un giro de noventa grados a la izquierda. En el lado derecho ahora se ve una gran cristalera y una puerta, también de cristal, cruzada por bandas horizontales ahumadas [...]. (21)*

Escena III: *En la habitación se ha operado otro giro de noventa grados hacia la izquierda, de modo que la mesa de escritorio está de espaldas, la cristalera al fondo, las dos puertas iguales a ambos lados y el perchero junto a las escalerillas que conducen al patio de butacas. Sólo hay un elemento nuevo: en la cristalera, apoyada contra ella, en el suelo, se halla una corona de flores mortuoria no demasiado grande. (33)*

⁴¹⁹ Las citas provienen de la siguiente edición: Luisa Cunillé, *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE, 1996.

La escenografía va de lo sugerido al esclarecimiento total de la situación a medida que se opera el giro definitivo y revelador — movimiento al que alude el título de la obra. Paradójicamente, podríamos decir que el espectador es llevado de manera paulatina a la revelación que lo conduce a su pérdida. En efecto, en la tercera escena las sospechas se confirman: la oficina es el despacho de una empresa de pompas fúnebres y el público se encuentra en el espacio del difunto. El espectador accede finalmente a la clave de la obra, pero su comprensión marca también su fin. ¿Cuál es la representación del cuerpo —en el texto y en el espacio dramático— en una obra cuyo hermetismo parece prescindir, al menos en la escritura, de los marcadores físicos de los personajes?

El encadenamiento de situaciones se produce sin sobresaltos: los personajes —Hermano, Clientes, Mujer, Padre— se aglutinan alrededor del personaje principal, Ella, y se suceden en escena con sus comentarios y sus problemas, temas cotidianos tales como el trabajo, las vacaciones, un eventual traslado, un sombrero olvidado. Dentro de la banalidad del intercambio, cada réplica encierra una parcela de incógnita, como lo ilustran estos ejemplos:

HERMANO.—(*Coge el calendario de la mesa*) Octubre..., un buen mes, un mes casi excelente. (*Ambos se miran y se sonríen por primera vez. ELLA toma de sus manos el calendario, pasa algunas hojas y le muestra una de ellas al mismo tiempo que habla.*)

ELLA.—Abril... casi tan bueno como octubre [...] (7)

El lector/espectador no alcanza a comprender de qué se está hablando, a qué corresponde esos "buenos meses". En el fragmento siguiente, ocurre lo mismo:

HERMANO.—¿Ya lo sabe?

ELLA.—¿El qué?

HERMANO.—Lo que haces.

ELLA.—Sí. (9)

El trabajo de Ella, "lo que haces", parece plantear un problema. En lugar de aclarar esta situación inicial, sin transición, se evoca un problema familiar de tinte absurdo:

HERMANO.—¿Tú recuerdas a alguien de nuestra familia al que le faltara un dedo? (*Pausa*) No..., pues ella se empeña en que es culpa mía. Va por allí como una loca mirando fotografías antiguas de nuestra familia buscando a uno que le falte un dedo.

ELLA.—Si se empeña tanto lo encontrará.

HERMANO.—Pero no es tan importante... Yo le digo que si a nuestro hijo le faltara el pulgar, todavía... Y si vieras cómo se apaña con sólo cuatro dedos... (10)

Los diálogos revelan, de forma muy sutil, los mecanismos del pequeño mundo familiar: el Hermano teme la autoridad del Padre, pero lo desafía en su ausencia, al mismo tiempo que busca la complicidad de Ella. Además, deja planear la idea de que el trabajo que desempeñan actualmente debería molestarles:

HERMANO.—¿Y por qué no nos vamos los dos al Ayuntamiento?

ELLA.—Yo no quiero trabajar allí.

HERMANO.—No me digas que prefieres esto. (13)

El diálogo con el Amigo aumenta el sentimiento de agobio que pesa en la oficina, evitando cuidadosamente el dato clave para poder interpretar correctamente las palabras:

AMIGO.—No puedo dejarte sola.

ELLA.—No estoy sola.

Pausa

AMIGO.—¿Te refieres a...? (*Mira al patio de butacas*) No sé cómo puedes bromear con estas cosas. (39)

Poco a poco, los diálogos van sofocando el espacio y engendran un sentimiento de extrañeza. Creo que esta impresión de desarraigo en el lector está apoyada no solamente en la ausencia de una estructura argumental reconocible, sino en la falta de referencias físicas de los personajes. El cuerpo, en el argumento, aparece de manera referida en los diálogos, como por ejemplo el hijo del Hermano que, como hemos visto, tiene cuatro dedos, o, como lo veremos en los ejemplos siguientes, el relato de la mujer atropellada por un coche, que se

levanta y se va andando, la semejanza física de los Clientes, el cuerpo caído y abandonado por la violencia de un portazo... Pero a medida que la obra avanza, el *cuerpo*, del que se evita hablar, va cobrando presencia. No se trata del cuerpo de los personajes y de su disposición en la escena, sino del *cuerpo* del difunto que yace en la capilla mortuoria. La ausencia de individuación física textual de los personajes visibles acentúa la corporalidad sin vida del otro lado de la puerta. De esta manera, esa presencia invisible determina los diálogos y las actitudes de los personajes, invirtiendo el orden *natural* de la escena: los personajes visibles se hacen casi ausentes ante la poderosa presencia invisible del cuerpo del finado.

En un primer momento, la inserción de los cuerpos en el espacio no parece tener ninguna relevancia. Sin embargo, parte de la tensión dramática de *Rodeo* generada por el espacio en la primera escena se apoya en la relación espacio-cuerpo dramático. El raro dinamismo de la obra se desarrolla sobre dos ejes espaciales: una línea horizontal que atraviesa la escena, que va del despacho del Padre a los servicios, y una perpendicular que va del fondo de la escena —puerta de la capilla mortuoria— hasta el frente —puerta de entrada. Los personajes se relacionan con el espacio de forma semejante. En efecto, todos se desplazan en los mismos ejes escénicos, de forma límpida, casi mecánica, como si la economía de los movimientos y la sobriedad de los desplazamientos pudieran hacer posible la integración de los cuerpos en el espacio *fuera de lo común* en el que se encuentran:

ELLA.—Cuando quiera pasar dígamelo...

CLIENTE.—¿La molesto?

ELLA.—No, de ningún modo.

CLIENTE.—Prefiero quedarme un poco más..., es tan brusco pasar de la calle aquí... (15)

CLIENTE.—(*Va hacia el proscenio y se queda allí mirando en dirección al público.*)

Mírelos, totalmente ajenos a lo que aquí ocurre, pasan frente a nosotros hacia quién sabe qué lugar...

(*Pausa*) Es en estos trances cuando a uno se le ocurre pensar en estas cosas, luego pasará el tiempo

y seguramente cualquier día yo también pasearé distraído por allí y aquí adentro alguien pensará lo mismo... (18)

Los movimientos de los cuerpos en escena están indicados detalladamente en las acotaciones y confirman la disposición horizontal de los desplazamientos. El movimiento horizontal, generador de relación entre los personajes, interviene aquí como un vínculo entre sus diferentes acciones. Eminentemente estabilizador, el movimiento horizontal que realizan los cuerpos funciona de contrapunto a la palabra y asegura la coherencia argumental.

En este contexto, dos momentos de ruptura, marcados por los cuerpos que caen violentamente y se incorporan, quiebran la horizontalidad de la obra:

ELLA.—¿Qué ha pasado?

HERMANO.—[...] Hemos vuelto a discutir... como cada noche, por una tontería, ya ni me acuerdo de qué..., y yo sin querer... he cerrado la puerta para dar un portazo solamente... [...] la [puerta] que comunica la cocina con el salón y ella todavía estaba ahí, junto a la puerta... porque la he cerrado sin mirar, y entonces he oído cómo se caía y yo, yo...

ELLA.—[...] ¿La has dejado allí en el suelo? (47)

El movimiento vertical confiere un nuevo dinamismo a la escena, rompiendo la estabilidad propia de la ausencia de gestos o de la horizontalidad. Asimismo, sentarse o levantarse tiene la función de iniciar otra secuencia o marcar un punto de tensión, como esta escena que sigue a la precedente:

Ella se levanta.

ELLA.—Vamos.

HERMANO.—¿Adónde?

ELLA.—A tu casa.

HERMANO.—No, aún no. [...] Espera... (*Pausa*) Es que no la he visto caer. [...] (47)

El segundo momento se refiere a la caída de la mujer que es atropellada por el coche, narrada dos veces:

ELLA.—[...] El otro día, sin ir más lejos, atropellaron a una mujer..., sí, todos salieron, pero como vieron que la mujer se levantaba por su pie fueron dispersándose sin preguntarle siquiera si necesitaba... ayuda..., que la llevaran a un hospital [...] (28)

[...] ELLA *se sienta, escribe a máquina, momentos después se oye un frenazo, ella sigue escribiendo unos momentos, luego se detiene de pronto, se levanta y va hacia la cristalera* [...]

PADRE.—Ha sido una mujer..., me parece que no ha pasado nada. [...]

ELLA.—Puede haber sido grave.

PADRE.—No creo, se ha levantado ella misma [...] ¿Qué querías..., que la hiciera pasar aquí...? Hubiera resultado violento, ¿no te parece? (41)

Los cuerpos se implican *espacialmente* dentro y fuera de la escena: la verticalidad confiere al movimiento en escena un alcance trascendente⁴²⁰. Sin ser necesariamente trágicas, estas caídas recubren una dimensión que puede asociarse con la idea del desmoronamiento definitivo, es decir, de la muerte. En efecto, sin que se lo nombre, el cuerpo muerto se adueña del espacio. No se trata, pues, de efectos de luces ni de escenografía: el difunto, fuera de escena, es la presencia más contundente de todos los cuerpos de *Rodeo* y es evocado por la palabra y la organización espacial. Lejos de ser una simple duplicación de sentido, cuerpo, gesto y palabra en relación con el espacio intervienen en la construcción del significado de la obra.

Por último, detengámonos brevemente en el discurso de los personajes: la presencia del cuerpo en la palabra constituye el aspecto más medible del análisis del cuerpo en el texto. Podríamos decir que, en *Rodeo*, el vocabulario referente al cuerpo es casi inexistente. Pero tratándose del género dramático, el cuerpo está

⁴²⁰ Rokem (1993: 104-105).

forzosamente inscrito en la obra y su expresión —aquí, la ausencia de caracterización— corresponde indudablemente al proyecto de la autora. Así, las escasísimas referencias corporales apuntan a un cuerpo subvertido: el niño con cuatro dedos, una mujer atropellada que se levanta y sigue su camino. Notemos, sin embargo, que no se trata de un ahorro de expresividad relativa a lo físico. En realidad, los desplazamientos y los gestos de los personajes están descritos de manera detallada en las acotaciones escénicas, pero falta la caracterización corporal. Los diálogos, por ejemplo, no contienen ninguna función caracterizadora. Se diría que el físico de los personajes es un atributo sin importancia y que, en última instancia, puede resultar intercambiable, como el de los Clientes:

ELLA.—Sí, bueno, la primera vez..., aunque usted ya ha estado aquí por la mañana, me parece...

CLIENTE.—No, ése era mi hermano.

ELLA.—¿De verdad?

CLIENTE.—Sí, todo el mundo nos confunde, y eso que nos llevamos cinco años [...] (15)

El grado de explicitud textual de los atributos corporales —que determina la posibilidad de encarnación— se limita al género y a unas características implícitas, como la edad que se deduce de la relación de parentesco. En este sentido, creo que la ausencia de individualización de los cuerpos de los personajes —en el texto— acentúa el efecto de despojamiento del espacio. La distancia y la rareza que emanan de ellos encuentran sin duda su origen en la carencia de determinación física que los individualice y humanice⁴²¹.

Por otro lado, observemos que la alusión al cuerpo muerto y a la muerte es recurrente pero siempre indirecta, expresada mediante gestos y medias palabras:

ELLA.—[...] (*El Hermano se levanta y va hacia el fondo junto a la puerta. Ella habla sin volverse mientras escribe a máquina.*) No hay nadie.

HERMANO.— Ya..., es la hora de comer. (7)

⁴²¹ El mismo fenómeno encontramos en *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchis Sinisterra.

ELLA.—[Al CLIENTE] Las firmas..., su negativa a firmar en un simple papel, como si no quisiera dar por terminado definitivamente algo que es sin duda penoso... (18)

OTRO CLIENTE.—He venido a buscar mi sombrero y de paso a confirmar el horario para mañana [...] ¿Es a las once, verdad? (38)

Todos estos indicios, junto con otras citas que señalamos anteriormente que dan a entender la presencia del muerto, se confirman en la escena final, cuando el público ocupa el lugar del difunto. El paso del tiempo, indicado en las acotaciones, va de la tarde a la noche. A medida que oscurece, se va aclarando paulatinamente la situación: la presencia invisible del cuerpo y las alusiones a él se hacen cada vez más explícitas. El giro escenográfico definitivo marca el acercamiento del público y el contacto con la muerte.

Espacios inquietantes, indeterminación del argumento, discurso enigmático de unos personajes turbadores... el teatro de Cunillé propone una representación del cuerpo que supera el mero soporte físico de la palabra. El cuerpo dramático de *Rodeo* es un cuerpo mudo en tensión con el espacio, lo que puede significar una manera de rechazo o de aislamiento del individuo con respecto al medio que lo rodea. Gracias a la fragmentación argumental y a la particular disposición espacial de la escena, los cuerpos están liberados del imperativo de verosimilitud, pudiendo evocar significados conflictivos.

En *Rodeo*, la presencia invisible del cuerpo muerto condiciona todas las palabras de los cuerpos vivos: lo cotidiano se vuelve denso y extraño por la proximidad de la muerte. Queda claro que no hay intención, por parte de la autora, de individualización de los cuerpos, ni de sus rostros ni de su vestuario o maquillaje. El vacío referencial abarca la integridad de la obra ya que la única referencia corporal, la más importante, no se nombra. En contrapartida, la pieza recurre a un vaivén de entradas y salidas de personajes, un movimiento que parece aliviar el ambiente pesante de la escena. Nótese que incluso el personaje aludido de la mujer atropellada por el coche, se pone en movimiento. La acción de la obra es reemplazada por el recorrido de

los personajes en escena. El único *personaje* que no tendrá esta autonomía es el público, ya que ocupa significativamente, en la tercera escena, el lugar del muerto⁴²².

Lluïsa Cunillé, a través de unas situaciones extrañas pero, en el fondo, comprensibles, recuerda el estatuto inmortal del personaje y el carácter pasajero de los espectadores, pero también del cuerpo. En efecto, el cuerpo se impone hoy como una fuente de valores en sí y lugar de predilección del discurso social. Desconectado de los ideales colectivos, el individuo busca en su cuerpo y en la esfera privada lo que ya no puede encontrar en el ámbito social — recordemos la escena, referida dos veces, de la mujer atropellada por un coche a la que nadie presta ayuda, que se levanta, hablando sola, y echa a andar.

En una época en que la apariencia del cuerpo se impone en todos los ámbitos, Cunillé construye una dramaturgia del cuerpo replegado, borrado, en la frontera entre la cotidianidad y el abismo existencial, cuya fragilidad y fracaso último se insinúa en la callada presencia del cadáver.

6.2. *EL INSTANTE Y EL ANIVERSARIO*: LA IRRUPCIÓN DEL CUERPO

Como sucede con la mayoría de las obras de Lluïsa Cunillé, resulta difícil establecer el hilo de la fábula o el argumento, ya que no se trata de un teatro de *acción* que recrea conflictos sino de *situación* que propone enigmas⁴²³. El despojamiento argumental recae, de una manera u otra, en la inserción de la corporeidad en el texto. En *El instante* (1997), se trata de una serie de gestos y diálogos de la vida cotidiana, en apariencia desprovistos de trascendencia. Sin embargo, en este mar de banalidades, en el espacio de un instante, la escena de lo cotidiano adquiere una tonalidad inquietante por medio de

⁴²² Quizá pueda interpretarse, en el papel que le adjudica Cunillé al público en la última escena, una crítica solapada a la pasividad del espectador.

⁴²³ Obras como *Vacantes*, *Accidente*, *El empleo*, *Una obra de cámara y Privado*, escritas en los años noventa, son situaciones enigmáticas en las que el misterio, el secreto o el juego desempeñan un papel importante en la construcción del sentido.

situaciones insólitas e inesperadas destinadas a engendrar la tensión dramática. Ahora bien, ¿de qué manera interviene el cuerpo en la generación del clímax?

La imagen corporal que se desprende de *El instante* corresponde a una representación física contemporánea de tipo realista⁴²⁴. Junto con los demás elementos dramáticos —espacio, tiempo, personajes y lenguaje— el cuerpo del personaje es partícipe de esta *normalidad* que se transformará, en el transcurso de la obra, en inquietante. Asimismo, debido a la fragmentación del argumento, es difícil definir la presencia del cuerpo en el tema. En las cuatro escenas aparentemente inconexas que forman *El instante*, el cuerpo interviene en la resolución de cada secuencia, tomando el lugar de la palabra. En la escena 1, en efecto, el malestar físico de Eduardo, la *fisicalidad*, se impone al diálogo anodino:

MARTA.—¿Quieres que vaya a buscar un poco de agua?

EDUARDO.—No, ya se me pasa... Ayer me ocurrió lo mismo y después de un momento se me pasó... [...] (125-126)⁴²⁵.

⁴²⁴ La obra, compuesta de cuatro escenas, son retazos perdidos de una realidad que siempre se resuelve de manera inquietante. En la escena 1, Marta y Eduardo desayunan escuchando los mensajes del contestador. De repente, Eduardo se siente mal y vomita. En la escena 2, Marta, que trabaja en una agencia inmobiliaria, tiene cita con el Hombre Mayor, en un solar que el Hombre quiere adquirir. Esperando al socio de éste, el Hombre Mayor propone juegos infantiles a Marta, para matar el tiempo —escondite, enterrar una moneda y contar los pasos. La escena se termina con el sonido de un avión de caza y un simulacro de fuego de metralla que, aparentemente, deja sin vida al Hombre Mayor. En la escena 3, Marta está en un bar y entabla una conversación extraña con el Joven que tiene sentado a su lado. En la última escena, la terraza de una finca donde se desarrolla una fiesta de disfraces es el escenario del encuentro entre Marta y la Mujer disfrazada. El diálogo encierra nuevamente elementos inquietantes que tienen que ver con la muerte y con la soledad, pero sin expresarlos de forma unívoca.

⁴²⁵ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Lluïsa Cunillé, *El instante*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1998.

MARTA.—Estás temblando...

[...]

MARTA.—(*Intentando levantarlo.*) Va, te ayudo a ir a la cama...

EDUARDO.—No puedo...

MARTA.—Apóyate en mí...

EDUARDO.—Te digo que no puedo. Las piernas no me sostienen. (125-127)

El contacto físico entre los protagonistas, que se va haciendo mayor hacia el final de la escena, tiene una resolución inesperada en la que la actitud del cuerpo genera tensión y expectativa:

EDUARDO.—¿Me quieres?

MARTA.—Claro.

EDUARDO.—Dame un beso.

(*Marta le besa la mano que tiene cogida a la suya.*)

EDUARDO.—¿Te hago daño, ¿verdad?

MARTA.—Un poco, pero no importa.

(*Pausa. De pronto Eduardo vomita y a continuación se desploma sobre la mesa. Pausa. Oscuridad.*)
(128)

La reacción física es importante también en la resolución de la escena 2. El ambiente lúdico creado por el Hombre Mayor —que viene por negocios y acaba jugando a las escondidas con Marta en un terreno baldío— termina de manera abrupta y ambigua. Como el final anterior, aquí también el gesto reemplaza la palabra y deja abiertas múltiples posibilidades de interpretación:

HOMBRE MAYOR.—(*Mirando arriba.*) Ahí viene...

MARTA.—Qué pasa...

HOMBRE MAYOR.—¡Prepárese...!

MARTA.—¿Qué?

HOMBRE MAYOR.—¡Cuando le diga ya... tírese al suelo!

(*Pausa. Pasa el avión con gran estrépito.*)

HOMBRE MAYOR.—¡Ya!

(*Los dos se echan al suelo al mismo tiempo que se oye una ráfaga de ametralladora. Después el avión se aleja. Pausa. Marta se levanta. [...] Marta se*

agacha, alarga la mano para tocar al Hombre Mayor pero enseguida la retira, se incorpora, da unos pasos atrás. Oscuridad.) (142)

La misma ambigüedad del gesto del cuerpo o su postura se vuelve a repetir en la resolución de la escena 3 y 4. Observemos que la tensión dramática no se engendra a partir de gestos amplios ni grandilocuentes: las posiciones adoptadas por los cuerpos, sin ser fuera de lo común —desplomarse, caer, apoyar la cabeza— resultan extrañas porque no corresponden a la situación. Por ejemplo, el diálogo de Marta y del Hombre Joven en la escena 3 no tiene, en sí, nada de anormal. Cuerpo y texto, sin embargo, junto con la situación espacial y temporal —secuencias interrumpidas por oscuros— contribuyen a dar al conjunto escénico una *rareza* indefinida. Así, en la escena final de la escena 3:

HOMBRE JOVEN.—¿Sabe? Tiene unas manos muy bonitas...

MARTA.—¿Le gustan mis manos?

HOMBRE JOVEN.—Sí. (*Pausa*) ¿Y las mías, le gustan?

MARTA.—Sí.

HOMBRE JOVEN.—¿Lo dice en serio?

(Pausa. El Hombre Joven cierra los ojos y se queda inmóvil. Pausa larga. Marta apoya la cabeza en la barra y cierra los ojos. Oscuridad.) (155)

o en las últimas secuencias de la escena 4. El espacio, la fiesta de disfraces aludida por las voces del contestador en la escena 1, es fácilmente reconocible, pero la carencia de datos y la parquedad de la comunicación contribuyen a crear una atmósfera de incertidumbre. En efecto, *el instante* parecería aludir a un momento de ruptura, más concretamente, a un suicidio, aunque los elementos textuales son demasiado escuetos para resultar inequívocos:

MUJER.—(*Mirando abajo.*) Hace un rato pensaba que sólo haría falta un instante, sólo un instante, pero no he tenido valor. (*Pausa. Mira a Marta.*) Nadie tendrá por qué saber nada. Apenas será un instante...

MARTA.—Un instante...

[...] (*La Mujer empieza a desvestirse.*)

MARTA.—Qué haces...

MUJER.—Me desnudo.

MARTA.—Por qué...

MUJER.—Llevo demasiada ropa. (166)

Detengámonos, en este contexto temático corporal, en el lugar que ocupa el disfraz. Este elemento está por supuesto ligado al tema de la apariencia pero —una vez más— sin que esta relación llegue a ser expresada en el texto de manera directa. Como en un rompecabezas cuyas piezas no terminan de encajar, los fragmentos temáticos se van entrelazando: la fiesta de disfraces que se menciona en la primera escena vuelve en la última, el mundo de los sueños y de la niñez aparecen de nuevo en la segunda y en la tercera, aunque sin establecer una correspondencia directa. Sin embargo, el contexto de la fiesta de disfraces y la Mujer disfrazada *sobreteatraliza* el juego dramático y potencia la noción de *papel*. El vestido supone un ocultamiento de lo verdadero. Por ello, en el contexto enrarecido de *El instante*, el disfraz no es una fuente de tensión en sí mismo, sino en el acto de su despojamiento, ya que supone el momento —el instante— de una revelación insoportable o de una acción irreversible.

En cuanto a la presencia de los cuerpos en el espacio, la visibilidad se ve *enrarecida* por la relación que guardan los gestos con el espacio y los diálogos. En la escena 2, por ejemplo, Marta y el Hombre Mayor ocupan un espacio descrito como "un solar vacío, sólo hay a un lado y al fondo, la mesa y las dos sillas de la escena 1 volcadas en el suelo" (129). Los juegos infantiles, propuestos por el Hombre Mayor mientras esperan, implican un desplazamiento de los cuerpos que excede los límites del escenario. La superación de la frontera visible está en relación, creo, con la superación de los límites de la realidad que propone el Hombre Mayor. Notemos además que, en el contexto lúdico, la construcción del espacio está generada, en parte, por el propio cuerpo mediante sus desplazamientos:

HOMBRE MAYOR.—[...] Veamos... Contaré los pasos hasta aquel poste. Usted no se mueva de aquí. [...] Hay que procurar dar siempre los mismos pasos,

igual de largos. [...] Hay veintisiete pasos [...] Ahora hay que buscar otro punto de referencia [...] Aquello es un buzón, ¿verdad? [...] Ahora le toca a usted.

MARTA.—¿Quiere que vaya hasta el buzón?

HOMBRE MAYOR.—Sí, y cuente los pasos. (*Pausa. Marta desaparece de la escena.*) Procure ir en línea recta y dar siempre los mismos pasos. (*Pausa*) Lo está haciendo muy bien... Siga así... Muy bien... (*Pausa*) No crea que sólo enterrábamos monedas. También jugábamos al fútbol y a guerras... Hacíamos dos bandos y nos peleábamos. (*Pausa*) ¿Cuántos hay?

MARTA.—Cuarenta y dos. (134-135)

Por su presencia en las cuatro partes de la obra, Marta asume el hilo conductor del fracturado argumento. Su corporeidad no es, sin embargo, la más importante, ya que en cada escena las actitudes físicas de los otros personajes son más contundentes o inesperadas: Eduardo se desploma, el Hombre Mayor queda inerte en el suelo, el Hombre Joven se pone a dormir en la barra del bar o la Mujer disfrazada se desnuda. Su corporeidad liga las secuencias, como un *Leitmotiv* narrativo, pero no las domina.

Otro punto de la relación del espacio dramático con los cuerpos de los personajes es el grado de integración espacial. Lluïsa Cunillé ubica los personajes en espacios despojados pero con objetos o decorados verbales lo suficientemente representativos para que el lector/espectador pueda construir las referencias espaciales, como "la mesa de desayuno" (113), "un solar vacío" (129), "la barra de un bar" (143) y "una terraza" (156). Podríamos decir que la integración espacial de los cuerpos está apenas sostenida *con alfileres* y que dicha relación se *desintegra* poco a poco, casi imperceptiblemente, hasta llegar a las rupturas finales que ilustrábamos más arriba, creando así el efecto de *ambiente viciado* que caracteriza ésta y otras obras de Cunillé, como *El empleo* o *El accidente*.

Notemos asimismo que la sustracción de información en los diálogos podría llevar a pensar que la obra está marcada por cierta inmovilidad en donde *nada ocurre*. El estudio del cuerpo dramático en las obras de la autora catalana prueba lo contrario. Las

indicaciones de desplazamientos, movimientos y actitudes físicas de los personajes son completas y contienen una buena parte de la tensión dramática. Los desplazamientos de Marta a los que nos referíamos en el último ejemplo ilustran bien el dinamismo de la obra. En la escena 3, Marta y el Hombre Joven están sentados en una barra de un bar durante toda la secuencia. A pesar del estatismo que suponen sus posturas, se mueven de manera precisa, inusual y minimalista:

HOMBRE JOVEN.—¿Quiere ver lo que llevo en los bolsillos?

MARTA.—Sí. (*El Hombre Joven se vacía los bolsillos.*) Qué hay ahí... (*Se refiere a una billetera.*) [...] (*Coge un frasco que ha sacado el Hombre Joven de un bolsillo.*) Qué es...

HOMBRE JOVEN.—Sacarina. (151)

En la última escena, la reacción inesperada del cuerpo se traduce en la danza de Marta y la Mujer en la terraza, al ritmo de una cajita de música:

(La Mujer deja la cajita abierta sobre la barandilla y se pone a bailar con Marta. Después de unos momentos la música cada vez se hace más lenta hasta que deja de oírse, entonces Marta y la Mujer dejan de bailar.) (165)

El movimiento de la danza crea un espacio y tiempo diferentes que, poco a poco, a medida que la música va disminuyendo su ritmo, recobran las características primeras. Además, los movimientos horizontales de *El instante*, como hemos visto en otras obras, tienden a crear vínculos entre los personajes —Marta y la Mujer a través de la danza, Marta y el Hombre Mayor mediante el juego— mientras que los verticales marcan un fuerte momento de ruptura —como el desmayo de Eduardo o la caída del Hombre Mayor.

Por último, señalemos que el cuerpo en el texto está más presente en las acotaciones que en los diálogos. En efecto, la obra no habla del cuerpo, no lo menciona ni lo describe. Hay escasísimas caracterizaciones indirectas —únicamente cuando el Hombre Joven

habla de las manos de Marta— y las directas sólo hacen referencia al género y a la edad. Se trata, pues, de un cuerpo textual desprovisto de *carnalidad* pero fuente de tensión y de dinamismo. En mi opinión, este despojamiento obedece a la voluntad de crear un ambiente *fuera de lo común* con espacios, tiempos, personajes y lenguajes cotidianos.

Sin estar presente, la muerte es palpable en los cuerpos caídos o dormidos. Ese juego de luces y sombras, de verdades y no tan verdades, revela el doble fondo de la dramaturgia de Cunillé: una situación banal puede ocultar otra realidad, un secreto o algún deseo ignorado. Una fisura subsiste cuando se pretende dar un significado definitivo a las escenas que componen *El instante*, ambigüedad que se apoya en la relación equívoca que establece el cuerpo de los personajes con el espacio y el lenguaje dramático. El misterio de los planteamientos se mantiene intacto, ya que el desenlace tiene lugar en un acto final que no existe.

Galardonada en 1999 con el Premio Born de Teatro, *El aniversario* consolida la trayectoria y el estilo de Lluïsa Cunillé. Esta obra sintetiza las relaciones de los personajes *cunilletianos*, cuyas dinámicas particulares se vienen asentando ya en propuestas como *Accidente*, *El empleo* y *Privado*.

El entorno dramático de *El aniversario* se construye sobre una situación verosímil y la trama de la obra es sencilla; sin embargo, los diálogos, también sencillos y coherentes en sí, tienen un contenido insólito que obliga al espectador, desde los primeros momentos, a aliarse a la lógica marginal que proponen los personajes. Contrariamente a otras piezas de Cunillé, se facilitan bastantes datos relativos a éstos⁴²⁶. Como en *El instante*, las seis escenas que componen la

⁴²⁶ La materia de la trama se organiza en seis escenas. En la primera, Ella y Él, en un solar vacío, miran unos fuegos artificiales. Él le pide a ella que vaya al bar donde lo espera su Amiga y se fije si todavía está allí, puesto que antes habían discutido. En la escena segunda, la Hija (de Ella) habla desde el escenario de una discoteca y cuenta su encuentro en el lavabo del establecimiento con su hada madrina, que le promete cumplir su deseo de pasar una noche fabulosa. La tercera escena vuelve al espacio de la primera: Él le cuenta los pormenores de su situación en ese solar, mientras Ella le habla de su infancia y de la historia del descampado en el que están conversando. Al final del diálogo, Él decide ir a buscar a su

obra son fragmentos de historias individuales y triviales que se entrecruzan en un tiempo sin pasado ni futuro. La ambigüedad de personajes se construye por medio de la confluencia de elementos banales encadenados de manera extraña —una espera improbable, unas llaves olvidadas, un coche mal aparcado— ya que el diálogo contiene zonas de sombras y datos ocultos. La ausencia de conflicto hace dirigir la atención del lector/espectador a otros parámetros y poner en marcha sus mecanismos de interrogación y de percepción. Nada es lo que parece: cotidianidad de las situaciones, aunque identificables, contienen una porción de irrealidad que abre otros interrogantes de la cotidianidad y obliga al receptor a descifrar la obra y, en un segundo tiempo, la realidad que lo rodea.

Al igual que *El instante*, llama la atención en *El aniversario* la ausencia de referencias corporales o físicas en el texto y la importancia que adquiere, sorpresivamente, en los finales de secuencia. El cuerpo, contenido y más bien en actitud estática durante toda la obra, irrumpe de manera descontrolada, como si actuara por su lado o se revelara contra su situación.

Como vimos, Cunillé no dedica una atención especial a la descripción de sus personajes. En *El aniversario* éstos están definidos de forma directa y escueta por el género y la edad, en lo que respecta la constitución del personaje individual, y por definiciones que indican los lazos entre ellos —Ella e Hija, Él y Amiga. La imagen del cuerpo no juega, pues, ningún papel en la dinámica de las obras de Cunillé. Es más, la ausencia de una imagen que lo defina supone un elemento de tensión dramática. El siguiente ejemplo es elocuente:

Amiga al bar. En la escena siguiente, la Amiga está en el lavabo del bar, se mira en el espejo y habla con ella misma sobre su apariencia, dándose ánimos. En la escena cinco, se encuentran en el solar la Hija y Ella: hablan del encuentro con Él, de la salida en la discoteca, de los perros del solar, de la infancia. En la última escena, Él y la Amiga están en la playa. Fingen por un momento no conocerse. Luego reanudan el diálogo que hace referencia al bar, a la disputa y al malestar físico. La Amiga le introduce los dedos en la boca y Él vomita.

ELLA: [...] ¿Cómo es su amiga?

ÉL: ¿Cómo es?

ELLA: Sí, cómo es....

ÉL: Pues es... Está sentada en una mesa pequeña, en un rincón. No le gusta sentarse en la barra (48)⁴²⁷.

De manera indirecta, la presencia del cuerpo es mucho mayor. La secuencia 4 —monólogo de la Amiga— se apoya totalmente en la corporeidad, pero esta vez en una imagen *interna* del cuerpo, representación a la que estamos poco habituados en teatro. La confrontación del personaje con su propia imagen, a quien dirige sus palabras, va de la apariencia externa hacia el interior visceral:

AMIGA: Qué cara... Tendrías que verte la cara... Qué facha tenemos... (*Se tapa la cara con ambas manos y luego se vuelve a mirar en el espejo*) [...] Nada de llorar, ¿eh? Como llores me pongo a vomitar... me meteré los dedos en la garganta y lo arrojare todo... No quedará nada dentro... Como llores te juro que vomito ahora mismo... (*Se mete los dedos en la boca y después de unos momentos se los saca*) [...] Te late el cuello... es asqueroso (*Se pone la mano en el cuello. Pausa*) Tengo un bulto... Parece como un tumor... [...] Te vas ahora mismo a urgencias y les dices que no deja de latirte el cuello... y de paso que te den algo para vomitar de una vez... (*Pausa*) Es realmente asqueroso... Como el cuello de un sapo... Es horrible.... (*Pausa*) Claro, es el corazón... el corazón que está a punto de salirte por la boca... [...] Venga... ya está... ya está... [...] (*Se moja la cara y se queda unos momentos con los ojos cerrados frente al espejo. Luego los abre*) Así está mejor... Mucho mejor... Ahora sólo falta que deje de latir el cuello y ya está... se habrá acabado todo... [...] (54)

⁴²⁷ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, en *Primer Acto* 284 (2000).

El cuerpo *visceral* que atisbamos en *El instante*, vuelve en esta obra de manera insistente. La última secuencia y el final de la obra se cierra con una serie de *sensaciones físicas* de los personajes que el lector/espectador puede identificar sin dificultades, pero que, en escena, adquieren una dimensión inquietante y enigmática. Además, el contacto físico, inexistente durante toda la obra, se convierte en la última escena en un imperativo que se resuelve, también, de una forma totalmente inesperada:

ÉL: Espera... dame un beso... (*Pausa*) Entonces pégame si quieres... No pienso moverme de aquí hasta que no me toques... (*Pausa*) [...] Hasta que no me toques me quedaré aquí... Como si fuera una estatua... [...] Aunque suba el agua no puedo moverme de aquí hasta que tú me toques...
(*Pausa. La Amiga se acerca a Él y coge sus zapatos. Pausa larga. La Amiga da una vuelta alrededor de Él, se detiene frente a Él, levanta despacio la mano hasta la cara de Él, mete los dedos en su boca, y después de unos momentos Él se agacha para vomitar. La Amiga le aguanta la frente mientras Él vomita, y a continuación ambos se quedan sentados en el suelo. Oscuridad.*) (61)

La retórica del cuerpo cubre, pues, un lenguaje restringido pero altamente significativo —la boca, los dedos, el vómito— que no hace alusión a un cuerpo ideal sino a una realidad física conflictiva, difícil y hasta repulsiva. La provocación del vómito es una escena cuya violencia física puede resultar más impactante que la de una lucha o de una agresión, como vimos en *Salvajes*, de Alonso de Santos, o *De la noche al alba*, de Pedrero. *El aniversario* es una acabada muestra de la concatenación de movimientos y gestos ordinarios en los que un eslabón se rompe en el momento menos esperado, transformando imperceptiblemente el curso de los acontecimientos pero sin quebrar la cadena del sentido.

6.3. BALANCE

La opacidad de unas tramas *imposibles* junto con las relaciones ambiguas y equívocas entre los personajes sirven, en las obras de Lluïsa Cunillé, para instaurar una situación dramática en la que dominan la turbación y la inquietud. A este respecto, José Sanchis Sinisterra señala que "la sustancia de estas obras son el intercambio, las interacciones y las oscilaciones de las relaciones entre los personajes, regidos por una particular *ars poetica* que opera por atenuación, eliminación y omisión"⁴²⁸, características que se reflejan, en mi opinión, en la *fisicalidad* de los personajes y en sus particularidades corporales. En *Rodeo*, los personajes se relacionan mediante sus desplazamientos, evitando la palabra, así como en *El instante*, el juego de la escondida y de la moneda que Marta y el Hombre Mayor inician en el terreno baldío es una forma de relacionar los cuerpos presentes gracias a los movimientos de acercamiento y alejamiento, pero omitiendo el motivo o el contexto de dicha acción.

En medio de una serie de conversaciones en apariencia banales, se van decantando temores y soledades. En *El aniversario* los motivos se acumulan bajo el signo del miedo o de la aprehensión. El recuerdo de una matanza de perros, un espejo roto en el lavabo de un bar, un coche abandonado que puede contener una bomba, piedras que rompen los cristales... son situaciones cotidianas pero inesperadas que, dichas en un espacio deshumanizado, crean la sensación de desasosiego. El cuerpo, en estos textos enigmáticos, tiene una contundencia imprevista. Los recuerdos, las heridas, las culpabilidades encerradas salen a la superficie mediante la reacción del cuerpo —el desmayo, el sueño, el vómito, la caída— representante de los demonios y los miedos frente a un entorno en apariencia normal y seguro. Las pausas, los silencios, las omisiones y las reacciones inesperadas del cuerpo destruyen la impresión de quietud y revelan la fragilidad de la condición humana.

⁴²⁸ Sanchis Sinisterra (1996: 8).