



Liquids

Revista d'estudis
literaris ibèrics

Nº 3, 2009, pp. 3-32
Issn: 1998-2513

SOBRE (VIVIR) LAS SOMBRAS Y LOS HILOS

ROBERT MARCH TORTAJADA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RESUMEN: Este artículo quiere pensar la relación entre el sujeto, la ciudad y la memoria. Lo cotidiano, lo social y lo personal. La relación entre el ser humano, los signos y las sombras. El espacio de lo íntimo. Para ello, indagamos en el texto dramático *Barcelona, mapa de sombras* (2007) de Lluïsa Cunillé, en sus puestas en escena, su adaptación cinematográfica y en el lugar del espectador.

PALABRAS CLAVE: Teatro catalán contemporáneo, cine, ciudad, interpretación, sombras, espectador.

ABSTRACT: This project aims to think the relation between subject, city, memory and the everyday, social and the private life. And the relationship between the human being, signs and shadows. The intimate room. We focus our study on Lluïsa Cunillé's *Barcelona, mapa de sombras* (2007), in its *mise en scènes*, in the film adaptation and in the audience's place.

KEYWORDS: Contemporary Catalan drama, cinema, city, interpretation, shadows, audience.

ÉL: ¿Cómo es que usted y yo no hemos hablado nunca de verdad?

MUJER: La gente sólo habla de verdad cuando no tiene nada que perder o cuando está a punto de morir, y entonces acostumbra a decir cosas muy poco interesantes.¹

La interpretación. ¿La partitura de *La Bohème* como un cuadro con su marco o sin él? La intertextualidad. El teatro, la novela, la pintura. El folletín, la obra musical y del cuadro al encuadre. La fotografía: el cine. La televisión y la controversia. El periodismo, la comunicación, la información o la espectacularidad. La autobiografía, las memorias, las nuevas tecnologías, el sujeto fragmentado. La degradación del ser y la desilusión en la política. El caos. El desencanto. La inestabilidad, el movimiento, el desequilibrio, la instantaneidad, la soledad, la posmodernidad. O la época de lo virtual y de la inclasificable división, o de la ambigua clasificación. Época que “pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y en ese sentido, desrealiza la realidad”² y que “reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo. La historia es sospechosa, toda textualización lo es porque consiste en una serie de textualizaciones y por ello re-interpretaciones”.³ En fin, la paradoja o *sombra* que hace en este caso que, desde las dramaturgias y la representación, se preste atención a la imagen de la *realidad*⁴ para indagar en lo ético con la imaginación, para ir en contra de lo establecido, contra las jerarquías y hacer participar así al *espectador*. Espectador implícito⁵ donde su

¹ CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, mapa de sombras*, Barcelona, teatroautor, 2007, p. 8.

² AUGÉ, Marc, *El viaje imposible, El Turismo y sus imágenes*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1998, p. 31.

³ DE TORO, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad, Teoría y práctica del teatro*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 1999, p.164.

⁴ “La realitat ja no es concep com a espectacle sino que es desplaça, fins i tot es liquida, a favor de la il·lusió. Per tant, la nostra relació física amb el món, la historia amb els altres éssers humans, ha estat alterada i també, en algunes instàncies, anul·lada” en FELDMAN Sharon. G, “El teatre d’enigma de Lluïsa Cunillé” en *Catalan Review, International Journal of Catalan Culture*, Volume XVI, Numbers 1-2, 2002, Selected Proceedings of the Tenth Colloquium of the NACS, Brown University, 2001, p. 151.

⁵ “[...] la acción dramática sólo se da con la complicidad del espectador; es decir el conflicto tiene lugar en el espectador, en las incógnitas que se le plantean, en las expectativas no resueltas... Un teatro centrado en la dificultad de la comunicación, hecho de elocuentes silencios en el que van apareciendo nuevas soledades que se suman a otras soledades”.

MADARIAGA, Iolanda G. “Albúm de fotos de Lluïsa Cunillé”, *Primer Acto*, núm. 314, p. 12.

creación será “necesariamente posterior a un ejercicio de recepción de otro”.⁶ Espectador que ha de suturar para hilvanar su sentido para que, con él, se configure un espacio compartido con y para el otro, un lugar que pase a ser habitable, comprensible y respetado. Un espacio que desde las formas, y también desde la transducción⁷ o la reescritura, se mueva con la intención de conseguir una “obra con *valor estético* propio” pues “si no hay labor artística, el producto es un simple trasvase, un mero intercambio entre medios, normalmente de contenido argumental. Si no se consigue valor estético no se re-crea, simplemente se destruye”.⁸

Así pues, se amplía la significación o, al menos, se vive con esa posibilidad, pero ampliación, en tanto que creación y mirada capaz de compartir emociones, sentimientos e interpretaciones para volverlas a cuestionar, pues éstas siempre “nacén con fecha de caducidad”.⁹ *Barcelona, mapa de sombras*¹⁰ o la aventura hacia el vértigo de lo sígnico, de lo icónico. Todo es meollo sometido a crítica, pues “un signo icónico es signo de otro signo y se inserta en la cadena ilimitada de un continuo proceso de semiosis, que postula la cadena progresiva de las nociones interpretantes”.¹¹ Y desde

⁶ DUBATTI, Jorge, *Filosofía del Teatro I, Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 58.

⁷ G. MAESTRO, Jesús, *El mito de la interpretación literaria*, Madrid, Ed. Iberoamericana, Vervuert, 2004, p. 18. Además, en *Barcelona, un mapa de sombras*, la transducción estaría, en este caso, de la mano de Laia Ripoll, Lurdes Barba y Ventura Pons en tanto que directores, creadores al servicio de la palabra dramática, esa que está en potencia como si esperase frenéticamente ser dicha, o incendiada. Barcelona al borde de la ficción. En el vértice de la realidad. Experiencia compartida aquí en tanto que encuentro y espacio para la reflexión sobre la identidad, la propia y la cultural. Asimismo, y según Brook, “El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes”.

BROOK, Peter, *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 7ª Ed. 2007, pp. 19-20.

⁸ MAQUEDA CUENCA, Eugenio, “Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura”, en ROMERA CASTILLO, José (ed.) con la colaboración de Gutiérrez Carbajo, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor libros, UNED, 27-29 de junio, 2001, p. 406.

⁹ G. MAESTRO, Jesús, ob. cit, p. 29.

¹⁰ Ed. cit. El texto original fue escrito en *català* (*Barcelona, mapa d'ombres*). La obra de teatro fue estrenada en la sala Beckett, Barcelona, el 3 de marzo de 2004 (diez años después del incendio del Liceo) y, en Madrid, como producción del Centro Dramático Nacional, en el Teatro Valle-Inclán durante los días del 19 octubre al 3 de diciembre del 2006. *Barcelona, mapa de sombras* forma parte de una de las obras de “L’acció té lloc a Barcelona”, iniciativa que Casares tomó y que se estableció como un ciclo en la ciudad de Barcelona donde ésta fue llevada a escena. Véase FELDMAN, Sharon. G, “Sobre la invisibilidad y la visibilidad. Barcelona y el teatro de Lluïsa Cunillé”, *Primer Acto*, 2006, núm. 314, p. 17.

¹¹ BETTETINI, Gianfranco, *Producción y significante y puesta en escena*, Colección Punto y Línea, Barcelona, Ed. Gustavo GILI, 1977, pp. 33-34.

este rizoma es hacia donde se nos empuja para significar, para trazar un sentido común, relativo, nunca absoluto.

La vida, la cotidianidad, el arte, la literatura, el cine, los textos todos sometidos a la relatividad. ¿Negación o afirmación del sentido? ¿También del significado? ¿Pero, existe el significado y cabe en él una posibilidad del acuerdo? Porque es indudable que, aunque llegásemos a creer en la imposibilidad de la comunicación, la experiencia nos hace pensar en que hay un acuerdo posible, un «andar por casa» comunicativo, una inestabilidad significativa lo suficientemente estable como para permitirnos vivir en sociedad.¹²

¿El reto en estas líneas? El de asomarnos al texto dramático de Cunillé, a las ventanas de *Barcelona, mapa de sombras*, a la realidad que entra en la escena para aproximarnos a la representación teatral, o a su relectura,¹³ y también a la cinematográfica y a lo fantasmagórico del dispositivo, a la “asimilación por analogía”¹⁴ de ambos lenguajes que se presentan como Arte para ser decodificada. Y para dejarse arrebatar. Arrebatarse en esa seducción en la que todo es elemento sónico y toda palabra (en potencia, latente desde el papel), la que se dice y la que se calla con su presente, tiene el peso de tornarse Verdad, verdad sin límites en el aquí del ya teatral, esa que en el caso del filme, pasa de ser menos verdad a ser *eterna* por ser reproducible,¹⁵ pues la esencia es el haber estado ahí, el *esto-ha-sido* del que habla Barthes, donde lo visible en la pantalla es el producto de imagen de luz capturada y además, la imagen como “escondite”.¹⁶

Por otra parte, de acuerdo con Vera Méndez, el cine se nos presenta como un lenguaje con el que se configura un “camino de apertura para que

¹² URRUTIA, Jorge, *La verdad convenida, Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca nueva, 1997, p. 29.

¹³ En relación con la relectura y el mundo de la escritura, Bettetini establece que “ leer es, por consiguiente, *rescribir* un texto en un *lugar* que no se plantea fuera del (ni junto al) texto, sino que se plantea como *la pregunta en torno a de qué cosa sea síntoma del texto*”. Roland BARTHES propone la “relectura” como única vía de que el texto se salve de la repetición, porque lo “multiplica en su calidad de diverso y de plural”. Asimismo, concluye en que “la lectura no interroga (dialogando) sino “violentando” y produciendo nuevos textos, destinados a nuevas violencias”. Véase BETTETINI, Gianfranco, ob. cit, pp. 130-132.

¹⁴ IGLESIAS, Simón Pablo, “Del teatro al cine”, *ADE Teatro*, núm. 122, 2008, p. 126.

¹⁵ Reproducible, repetible, pero congelado. Todo es ficción, y a su re-visión cinematográfica ya no se le exige emoción para el desarrollo de la misma, pues en el cine, a diferencia del teatro, el espectador puede ser inexistente. De nada vale que la sala esté llena o vacía, no en términos de taquilla, sino en tanto al desarrollo mismo del filme, pues sin público, esos actores de pantalla seguirán con lo suyo, con sus cosas ya filmadas, esas que el revelado momificó para hacer visible lo presente a favor del registro y de la de la memoria cultural, pero desde una puesta en escena anterior a su proyección.

¹⁶ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, p. 95.

otras artes, como el teatro y la novela [...] regresen y dirijan la mirada a la textualidad, a su vertiente estética, al sujeto de la narración”,¹⁷ viaje que, entre otros, habría influenciado a éstos predecesores del cinematógrafo en tanto que aparato generador de nuevas estructuras y nuevas formas de contar, “contamos *para* alguien”.¹⁸ El cinematógrafo es hoy indispensable “para explicar la escena teatral y la novela contemporánea”.¹⁹ Desde esta perspectiva, pensamos el *cómo* frente al *qué*, es decir, el cómo contar la narración desde el montaje, desde una estructura para contar “nuestro qué”. Estética, ideología o espectacularidad, quién sabe, pero con la que se configuraría un relato de elipsis a favor de la activación del imaginario del espectador como el constructor de un *imposible*: la ordenación de lo sin orden o el orden poético. Asimismo, y por extensión de lo fragmentario, se atendería a la creación de un mundo de ausencias, es decir, la fragmentación de la historia para su propia configuración, un relato en el que su sutura sería la del mundo de lo posible o de lo interpretable como mundo. Un universo construido por cada individuo en la medida en la que se construye la historia, su historia con su mirada: su saber sentido.

Pero, mirada en la que en teatro “el ojo hace todas las operaciones: primer plano, plano general, etc. [...] en continuidad”²⁰ y en la que su detención sería voluntaria, o parcial, produciendo esa elipsis como fruto, si es el caso, de un parpadeo. Ahora bien, con el hecho de mirar, de seleccionar una u otra acción, se descartaría, consciente u inconscientemente, una información para privilegiar un detalle u otro, configurando el resultado final a nivel visual. El total de lo que es significativo. Lo que nos es sentido a través de los sentidos. Lo sensorial. Ahora bien, por el contrario, desde el dispositivo cinematográfico, se construiría el discurso con la discontinuidad espacio tiempo, determinando

¹⁷ VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, “La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y el teatro” en ROMERA CASTILLO, José (ed.) *Teatro, novela y cine en los inicios del s. XXI, Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor libros, UNED, 2007, p. 297.

¹⁸ G. MAESTRO, Jesús, ob. cit., p. 18.

¹⁹ VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, art. cit., p. 298.

²⁰ CABAL, Fermín, “El diálogo en el cine, el teatro y la televisión” en ROMERA CASTILLO, José (ed.) con la colaboración de GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor libros, UNED, 27-29 de junio, 2001, pp. 176.

desde la enunciación de la cámara y el montaje, al que ya hemos apuntado, la ordenación del filme como relato.²¹

De este modo, cine y teatro esbozarían un punto en clave de acuerdo a lo sógnico, pues ambos “operan mediante la transformación de elementos de realidad y mediante la inscripción de los mismos en el contexto semiótico de una puesta en escena representativa”.²² Elementos que estarían basados en la creación de comunicación, fuera la que fuese, pero presentados a través de una elección poética para una puesta en escena desde la que existiría esa hipótesis anotada por Bettetini para el caso filmico, hipótesis en la que la elección sería la de: “selección-coordinación-organización significativa-composición «poética» de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente «ausentes» (toda exclusión implica una selección) o escondidos”.²³ Escondidos allí donde, en cine, a diferencia del teatro, se construirían los elementos o marcadores sógnicos “desde fuera, a través del encuadre, de los lenguajes paralelos, la música, la plástica...”²⁴

Ahora bien, con respecto a nuestro texto dramático, y sin apartarnos demasiado de lo dicho, podríamos establecer un paralelismo entre un texto-red (como mapa) en el que la red sería aquella como la que teje el pescador del que habla Brook en *La puerta abierta*. Una red que rodea el vacío y que, con la calidad del momento y los puntos de inflexión, termina por atrapar al público, al pez dorado como dice el británico, a ese que está en lo cotidiano y en nosotros mismos, una red que transporta “nuestro mundo de cada día con nosotros, y un mundo invisible que sólo se nos revela cuando la habitual incapacidad perceptiva es sustituida por una conciencia infinitamente más aguda”.²⁵ Revelación de lo cotidiano en nuestro interior, ¿en nuestra alma?

²¹ Además, la ordenación del filme del lado de la discontinuidad se multiplicaría hacia lo invisible, por supuesto que no con el parpadeo, sino hacia esa nada que existe entre fotogramas y que, como explica Gómez Tarín, “se trata del movimiento que queda suprimido por la continuidad de dos fotogramas cuando no hay un cambio espacial o temporal [...] la sucesión de fotogramas produce la sensación de movimiento por medio del efecto *phi*, pero esta es una condición perceptiva y no una realidad física. En consecuencia, la carencia de un tiempo de la historia no se percibe como tal, puesto que mentalmente se reconstruye”. GÓMEZ, TARÍN, F. JAVIER, *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral, p. 1317.

²² BETTETINI, Gianfranco, ob. cit, p. 114.

²³ *Ibidem*, p. 123.

²⁴ CABAL, Fermín, art. cit., pp. 174.

²⁵ BROOK, Peter, ob. cit, p. 102. Otra cuestión sería, como plantea Brook, la de preguntarse si dicha red estaría hecha de nudos o de agujeros.

MÉDICO: Hay cosas extraordinarias dentro del cuerpo humano, ¿por qué no había de estar el alma allí también...? ¿Por qué no había de ser tan tangible el alma como lo son unos riñones, unos pulmones o unos intestinos? Ni la religión ni la psiquiatría han podido mostrar un alma todavía, y eso que han tenido tiempo suficiente, sobre todo la religión.

Pero además, texto dramático incompleto en el que, si por una parte, se realiza, se completa, con la puesta en escena, en Cunillé, además, su significación se trataría de una poética en construcción, ya que la autora, desde la intimidad, nos sugiere una distancia, una abertura para la aproximación, para la posible reflexión. Distancia de la que, aunque la significación no puede ser abarcable totalmente por el espectador, no deja de ceder espacio para lo personal. Y para que con la percepción, se desarrolle el sentido que nos traslade hacia la comprensión. Significantes. De los que siempre se escapa algo, pero desde los que se configura la realidad. Una en la que “el lenguaje pone a nuestra disposición los conceptos adecuados”. Y realidad en la que, cuando “no se revela para nosotros un significado, interpretamos, es decir: proyectamos escandalosamente nuestra personalidad sobre lo irrelevante (lo que no revela)”.²⁶ Interpretación desde lo interno, desde lo personal para poder acceder también a la identidad cultural. Acceder para sentirnos entre ella y alterarla con tal de cuestionarla, pero sin olvidar que la significación ha de ser “el producto de una contextualización”.²⁷ Contextualización que, en *Barcelona, mapa de sombras*, es la de la complejidad de la complicidad. Esa que nos hace un guiño hacia lo que conoce el espectador: La ciudad y su contexto. Y contexto que desde el texto, como veremos, no es otro que de metonímias. Y así se nos presenta el marco sígnico para la interpretación, en el que, como nos recuerda González Maestro, y en relación al presente al que además aludíamos en las primeras líneas, “una de las condiciones genéticas de la interpretación es el individualismo del sujeto, la soledad humana, el fundamento moral del yo”.²⁸ Moral en la se habrá de tener presente que “la verdad, como la mentira, sólo existe allí donde es posible la comunicación. Sin sociedad, sin comunicación, no puede haber un acuerdo acerca de lo que se considera como *verdadero* o

²⁶ URRUTIA, Jorge, *La verdad convenida, Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca nueva, 1997, p. 49.

²⁷ *Ibidem*, p. 151.

²⁸ G. MAESTRO, Jesús, *ob. cit.*, p. 31.

falso".²⁹ Y comunicación que se da con Cunillé desde el enigma como parámetro y con el público como sociedad. O punto equivalente con la interpretación desde el caos de la posmodernidad o su *abrazo*, o como *organización* en tanto que re-visión de la realidad. Pero realidad que desde el texto apunta hacia lo ilimitado, hacia una realidad desmesurada, sin medida, por ser transcodificada.³⁰ Esa parece ser la distancia en Cunillé: un mundo poético de laberintos por tejido en el que la relación está entre el sujeto, el escenario y el *paisaje* occidental (casi como vestidura). Barcelona.

Lluïsa Cunillé ha ido creando un mundo paralelo en el que la realidad más cotidiana y anodina aparece agrandada, sobredimensionada hasta la deformidad, sin llegar nunca a lo grotesco. Cunillé nos sitúa ante una colección de fotografías ampliadas de una realidad muy concreta en la que es muy difícil reconocer el todo porque la parte ocupa la totalidad del marco. [...] Es un universo perturbador y estático, de naturaleza tenue y efímera, donde se exhibe una evasión persistente de signos de identidad cultural y geográfica con la creación de paisajes -mayormente urbanos- desprovistos de particularidades distintivas.³¹

Ahora bien, Barcelona, pero como virtual y borrada, "como si estuviera inscrita no a través de la concreción del lugar, sino a través de su elusión o su desplazamiento",³² con lo que allí, desde dentro, todo es signo en el que el público se torna espejo del afuera, transformándose en esa mini sociedad, para afrontar la vida a la que se les ha convocado: remitir a la ciudad, remitirse a sí mismos.

Hemos de encontrar en el escenario nuestros lugares, nuestras calles, nuestros nombres, nuestras palabras, nuestros miedos, nuestras ilusiones, nuestras

²⁹ *Ibidem*, p. 54.

³⁰ "MUJER: Ninguna silla es lo que parece. Ya lo sabe." (*Barceloa, mapa...*, ed. cit., p. 8) Léase además sobre la transcodificación signica y su producción en torno al caos textualizado en *La verdad convenida*. Allí, Jorge Urrutia nos recuerda que: "El hombre ordena un caos y lo textualiza. El paso del caos al orden textualizado implica una transcodificación. En ella ya no están los elementos del caos, sino unos signos que pretendemos que los signifiquen. Al no ser posible la identidad (un objeto sólo es idéntico a sí mismo), se registra la inevitable pérdida de significado por la que la representación no es lo representado. Todo texto, pues es una mentira si lo referimos al caos inicial. Es una ficción. Pero el caos que percibimos no es nunca el del inicio [...] sino una cadena de símbolos que llamamos Realidad. El texto es, pues, la ficción de una ficción. Sólo es una verdad si lo referimos a sí mismo". Jorge URRUTIA, *La verdad convenida, Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca nueva, 1997, p. 60.

³¹ MADARIAGA, Iolanda G., art. cit., p. 12-15.

³² FELDMAN, Sharon. G, "Sobre la invisibilidad y la visibilidad. Barcelona y el teatro de Lluïsa Cunillé", *Primer Acto*, núm. 314, 2006, p. 15.

circunstancias. [...] Queremos encontrar a Barcelona en el escenario. Mirarla, redescubrirla, reinventarla, reírnos de ella o llorarla. Saber hablar de nuestra propia ciudad puede significar aprender a comprender el mundo.³³

¿La transgresión? En la subversión de lo signico, pues la evocación al afuera teatral y a su imagen, es decir, a lo conocido (a lo turístico) es desde una perspectiva que “trascendeix els límits d’una relació concreta entre signe i referent, i mira a un camp semiològic sense barreres, on la temptativa per tant de l’espectador d’abastar una visió total o totalitzant d’allò que es representa sobre l’escenari és perpètuament aplaçat frustrat”,³⁴ ya que la intención sería la de “esborrar la barrera entre la vida i l’art, entrant a l’espai de la hiperrealitat: una realitat pura que voldria ésser espectacle de la vida mateixa”.³⁵ Así pues, desde este parangón se confronta, como se puede imaginar, lo social con lo privado, lo público y lo íntimo. Y todo. Con el rizo rizado de la poética de la sustracción. Poética aquí en la que la palabra, para hablar de la identidad, se vuelve casi hacia lo no identificable para conducirnos a la certeza de las apariencias como realidades. Y de los claroscuros.

En un teatro donde casi nada es lo que aparenta y donde todo parece estar cercano a la obviedad, la mirada del espectador debe discurrir entre la confianza y la sospecha, entre la sorpresa y la obliteración, entre la isorritmia y la síncope. Es un teatro que permite identificaciones inidentificables y distancias subyugadas. Un teatro, en definitiva, donde las armas de la sensibilidad del receptor deben estar bien afiliadas.³⁶

Todo es crisis. Espacio contemporáneo, verdad, maquillaje, el de afuera, unas veces como velo, otras como disfraz. Y otras como traje, ¿por qué no? Traje que con respecto a la ciudad, y tomando como referencia a Augé, cuestiona lo urbano desde su distribución, desde un espacio para el imaginario, y desde lo social y su orden:

[...] interrogarse sobre la ciudad imaginaria significa al fin de cuentas plantearse la doble cuestión de la existencia de la ciudad y de la existencia de lo imaginario en el momento en que la urdimbre urbana se extiende, en que la

³³ CASARES, Toni, “La acción tiene lugar en Barcelona”, *Primer Acto*, 2006, núm. 314, p. 9.

³⁴ FELDMAN, Sharon. G, “El teatre d’enigma de Lluïsa Cunillé” en *Catalan Review, Internacional Journal of Catalan Culture*, Volume XVI, Numbers 1-2, 2002, Selected Proceedings of the Tenth Colloquium of the NACS, Brown University, 2001, p. 145.

³⁵ *Ibidem*, p. 151.

³⁶ ALBERTI, Xavier, “Cunillélandia” *Primer Acto*, 2000, núm. 284, p. 41.

organización del espacio social se modifica y en el que las imágenes, se difunden por toda la tierra.³⁷

Además, el antropólogo suma a esa perspectiva la de ciudad-memoria, como encuentro y como ficción.³⁸ Tres realidades desde las que se puede abordar *Barcelona, mapa de sombras*, pues desde este recorrido, podemos examinar el viaje de algunos de los signos que aparecen con los personajes, regalos y las revelaciones de su verdad con los secretos. Su pasado. Una marcha que va y viene, como si en una cinta de *moebius* se moviese, y que se traslada a las diferentes puestas en escena o relecturas sobre la obra.

La personificación de la ciudad sólo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir [...] La ciudad simboliza a quienes viven en ella, a quienes trabajan en ella y crean en ella, y todos ellos constituyen una colectividad; todos se encuentran, se hablan, tienen una inexistencia simbólica en el sentido primero del término: todos se complementan y su relación tiene un sentido.³⁹

Sentido en el que sus símbolos están connotados y conectados con el espectador, bien por alusión o exclusión. De esta manera, desde el punto de vista de la ciudad como memoria, tendríamos que tener en cuenta la relación que cada individuo tiene con los diferentes monumentos que dan testimonio de la historia.⁴⁰ Así pues, para considerar a dichos sujetos debemos adentrarnos aquí en el mundo inclasificable de los personajes que, de forma similar al devenir de sus *encuentros* y sus *ficciones*, dibujan la línea confusa de su realidad. Una en la que, como señala Puchades en relación con el allí por el que se mueven, parece que “no están ni en un sitio ni en otro, lo que se traduce en espacios con restos del pasado que se quiere abandonar o en otros nuevos hacia los que el personaje se dirige”.⁴¹ O todo y nada como dirección. Como cadencia incandescente.

MUJER: De vez en cuando me llama algún viejo amigo que se acaba de divorciar o algún otro al que entre reunión y reunión le entra la nostalgia. Pero al final no

³⁷ AUGÉ, Marc, ob. cit, pp. 111-112.

³⁸ *Ibidem*, pp. 109-131.

³⁹ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁴¹ PUCHADES, Xavier, “La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé” en *Stichomythia*, núm. 0, 2002. Dicho artículo se puede consultar en su totalidad en <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>

quedo con nadie porque no quiero acabar compadeciéndolos, o peor aún, que acaben compadeciéndome a mí. Mi hijo cada vez se parece más a ellos, es como si viera a mi hijo dentro de diez años. Entonces trato de imaginarme a mí misma dentro de diez años y, francamente, no puedo. Trato de ubicarme en algún rincón en concreto o paseando por alguna calle, pero no estoy en ninguna parte.⁴²

Desde este personaje se desprende también la contextualización del signo, en este caso, el lingüístico como fuente fundamental para establecer la comunicación. Y ésta como visión. Como mirada ordenadora de mundos, donde el signo, el lenguaje, y su traducción, son códigos de intercambio.

MUJER: No los riño, discutimos. Algunos son hijos de viejos amigos míos, de cuando nos escapábamos a París sin apenas dinero en el bolsillo pero con muchas ideas en la cabeza. Ahora, sus hijos tienen mucho dinero en el bolsillo y muy picas ideas en la cabeza. Todos ellos quieren que les enseñe a pronunciar “mierda” en francés, pero no les interesa nada aprender los momentos apropiados para decirlo, y por eso discutimos. No se puede gritar “mierda” sólo cuando estás en medio de un atasco, o cuando te manchas de aceite la corbata, o cuando pisas una cagada de perro.

ÉL: Yo no sé ningún idioma ni he viajado muy lejos.

MUJER: Le envidio.

ÉL: ¿A mí? ¿Por qué?

MUJER: Porque se puede tirar pedos allí donde quiera.⁴³

Códigos (invenciones) que llevan inherente una historia, la de cada idioma, la de cada cultura con su pueblo. Una historia condicionada, politizada, alterada, construida, asumida, cuestionada: lenguas en contacto, dominadas, dominantes, minoritarias, minorizadas. *Basic English* en todas partes y en ninguna.

MUJER: No lo crea. La gente ha perdido la fe en la lengua francesa y en Dios en la misma medida. Si a alguien se le ocurre rezar ahora, lo hace en inglés, ¿no lo sabía?

ÉL: Dejé de creer en Dios en la guerra, mientras oía explotar las bombas, Cuantas más ruinas había, después menos creía yo en Dios. Rezar ahora sería una hipocresía.⁴⁴

⁴² *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 20.

⁴³ *Ibidem*, pp. 17-18.

Personajes de paso, hacia la transformación, *Barcelona, mapa de sombras*. De paso, pero en el que éstos, como ciudadanos que *son*, son “testigos del tiempo pasado y del tiempo que pasa”.⁴⁵ Siendo éste visto también como el de los muertos. Pues al final, en el tiempo, los muertos son “quienes hacen que la historia individual se junte con la historia de todos”.⁴⁶

ELLA: Murió de la manera más estúpida. La atropelló un autobús en el Paseo de Gracia hace mucho tiempo, uno de esos autobuses que circulaban en contra dirección y que mataron a tanta gente. Mi marido estuvo a punto de volverse loco. Él no ha vuelto a pasar por allí y no sabe que los autobuses circulan en contra dirección otra vez.

Pausa

JOVEN: ¿Es está su habitación?

ELLA: ¿La de mi hija? Sí, lo fue. Pero ahora es una habitación para inquilinos, y la semana que viene será una habitación para invitados, sólo eso, una habitación para invitados. (Pausa. Retira su mano) Ahora será mejor que se duerma.⁴⁷

Y pasado al que se le suma el presente, que es también el de los “turistas de un día”⁴⁸ con los que se crea “una especie de memoria intermedia o mixta que a veces se enriquece con el recuerdo de acontecimientos pertenecientes a la historia colectiva, pero que los individuos sienten como vividos personalmente”.⁴⁹ Ahora bien, desde esta obra donde la ciudad toma escenario, ese acercamiento al saber de la colectividad (lo que es conocido) y en relación con los espacios de la realidad y de la catalanidad (la que también es viajada), se nos remite por una parte a: La Sagrada Familia, al Liceo, El *Passeig de Gràcia*, Los Juegos Olímpicos, La estación de Francia, el Barça, el Museo de Arte Contemporáneo, la plaza de Cataluña, Las Ramblas... Y por otra, a los personajes, a los *héroes cotidianos*:⁵⁰ ELLA (ROSA), ÉL (RAMÓN), MUJER (LOLA), JOVEN (DAVID), EXTRANJERA (VIOLETA) y MÉDICO (SANTI).⁵¹ Unas notas breves para

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 11.

⁴⁵ AUGÉ, Marc, *ob. cit.*, p. 114.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 116.

⁴⁷ *Barcelona, mapa...*, *ed. cit.*, p. 35.

⁴⁸ AUGÉ, Marc, *ob. cit.*, p. 113.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 114.

⁵⁰ Los hemos llamado así por su conexión con los personajes de *La Bohème*, esos de “peripecias cotidianas y unos protagonistas cercanos al espectador, inscritos en una geografía urbana y reconocible.” Léase *Puccini, La Bohème*, Ed. *El País*, 2007. p. 20.

⁵¹ Los nombres entre paréntesis hacen referencia a aquel que se les da a los personajes en la película. Con tal de evitar confusión, hablaremos siempre de ellos, como se nos presentan en el

familiarizarnos con ellos: ELLA, mujer de ÉL. Le gusta la Callas, de niña quería tener el alma rusa, ahora quiere cortarse el pelo, llevarlo muy corto; ÉL, ex-trabajador del Liceo, ha escuchado muchas óperas, pero en realidad sólo trozos. El día más feliz de su vida fue el que terminó la guerra. Enfermo de cáncer. MUJER, profesora de francés, su hijo es arquitecto, le gusta pasear de noche, cree que lo que dice ya lo ha leído o escuchado en otra parte; JOVEN, ex-vigilante de museos y actual vigilante de un centro comercial, juega en el Júpiter, tiene una pistola, separado de su mujer, ve a ELLA como a su madre; EXTRANJERA, trabaja en un restaurante, quiere aprender *català*, su palabra preferida es *escamarlà*. Está embarazada; MÉDICO, se hizo cirujano para encontrar el alma, *hermano* de ELLA, ve en blanco y negro, iba al psiquiatra... Seis personajes.⁵² Cinco escenas. Desde las que se remite constantemente al escenario de afuera. Asimismo, la Sagrada Familia, por ejemplo, se nos presenta como lugar re-visitado y, también, como insinuación a la desfamiliarización de lo familiar como sagrado, tema presente en todo el texto. Y personificación y codificación del monumento donde no hay que olvidar el poder de lo turístico en torno a la contemplación del *paisaje*. Ahora bien, ¿qué línea separa al sujeto del monumento? ¿Es el uno la cara del otro? ¿Existe tal hilo?

Personajes desde las habitaciones. A los pies del arte que parece no cobijarles. No darles ni sombra, o tal vez, ser eso parte de lo que reciben: la sombra como un arrimo hacia el piso en el que viven. Piso donde los personajes se mueven en términos de quietud escénica en oposición a la palabra dramática con su acción. Quietud que rima con un *flâneur* con agujetas, cansado de moverse entre enredos, allí donde lo céntrico parece verse como periférico en tanto que signico.⁵³ Pero quietud en la que, sin

texto dramático. Para más información sobre el resto de los personajes que aparecen en el filme, consúltese: www.venturapons.com.

⁵² Una posible división entre ellos, fundamental en el conflicto de la obra, podría ser la de propietarios (y en relación con lo burgués) y los inquilinos. Los *propietarios*, ELLA, ÉL; los inquilinos, MUJER, JOVEN, EXTRANJERA. EL MÉDICO, sería parte de una visita, o punto de escape rechazado por ELLA. Todos, a excepción de éste *viven* en el mismo piso de *L'Eixample*. Aún así, podríamos afirmar que lo común entre todos ellos es que son poseedores de nada, o sólo de los regalos. Y de sus recuerdos desde la nostalgia. Los regalos y el tema del pago del alquiler está también presente en la ópera de *La Bohème*.

⁵³ Para una mayor relación entre el *flâneur* y los personajes de Lluïsa Cunillé, consúltese Puchades, Xavier, art. cit. Ver nota 41.

movernos, pasamos del no-lugar cunillesco al lugar como lugar concreto.⁵⁴ De paso y con transformación: la habitación de la pensión⁵⁵ o espacio como transición para lo íntimo. Espacio que, desde el centro, el de la ciudad, nos sitúa en un piso-refugio para la seguridad y el ahogo: el propio y el sugerido. Habitaciones *privadas* de los inquilinos en las que sus personajes van apareciendo, encontrándose para desencontrarse en cada una de las escenas, en cada una de las *dependencias*. Esa es su búsqueda, la necesaria para cumplir el objetivo de ÉL y de ELLA: tomarle el pelo a la Muerte, cobrar la pensión para sobre-vivir y acogerse al disfraz, a las *apariencias* y a la *realidad*. Objetivo que tendrá su lugar en la extraescena, en la mente del espectador.

Además, con relación a la interacción personaje-memoria-ciudad, siguiendo a Augé, “sabemos muy bien que no basta con transformar el espacio para modificar las relaciones sociales, pero también sabemos que éstas se sitúan en el espacio y que se inscriben en él de manera muy concreta” (Augé: 1998: 87). Relación análoga que se enredaría aún más, pues la arquitectura, la geometría de los edificios de *L'Eixample*, sus chaflanes,⁵⁶ podría verse como un tropo. Como *ensanche* y contracción hacia aquella de los personajes, es decir, de lo geométrico del arte de afuera al (des)equilibrio que en ellos y en sus

⁵⁴ Madariaga percibe de la siguiente manera ese cambio en la escenificación hacia la concreción “Es cierto que el espacio de la obra se concreta como nunca en anteriores, pero aún tratándose de un piso en el corazón del ensanche barcelonés no deja de ser uno de esos espacios inquietantes que tanto explota Cunillé. Un hogar poblado por seres ajenos e intercambiables a los que se les solicita que abandonen su refugio. Un espacio que hay que limpiar para practicar un último y definitivo ritual de tránsito. [...] Más que un giro en la producción de la autora, me inclino a pensar en que, desde una extraordinaria madurez profesional, se plantea nuevos retos sin renunciar en ningún momento a su particular universo poético”.

MADARIAGA, IOLANDA G., art. cit., p. 13

⁵⁵ La habitación de la que se cobra su alquiler, es decir, el piso, la vivienda, como pensión. Asimismo, como indica Feldman, a través de la observación de Francesc Foguet: The pension serves as a consummate space of transition, occupied by a perpetual flux of transitory beings, «ideal per fer-hi confluïr personatges d'origens, estatus, gustos i sensibilitats». In this, Cunillé has, paradoxically, created within the context of a specific, identifiable landscape the type of undifferentiated non-place that we are accustomed to seeing in her theatre. FELDMAN, “Of Appearance and Disappearance: Theatre and Barcelona”, (Catalunya invisible, part II), en *Catalan Review, International Journal of Catalan Culture*, Volume XVIII, Numbers 1-2, Barcelona and Modernity, Brown University, 2004, pp.167-168.

⁵⁶ Por lo que se refiere a la puesta en escena de Laia Ripoll, el espacio escénico tiene la forma de un octógono, es decir, de un cuadrado achaflanado por sus esquinas, o lo que sería lo mismo, la visa aérea de un edificio de *L'Eixample* de Barcelona que, ligeramente se hunde con respecto a la situación de los espectadores-*voixeurs* que, como si estuvieran en la calle, *contemplan* el desarrollo de la misma. Además, la disposición de la habitación se modifica mágicamente a los ojos del espectador. Con lo que la cama cambia de posición al tiempo en el que se cambia de escena, produciéndose así el (des)encuentro entre ellos. Por otra parte, en esta relectura, ÉL, parece estar más abatido que en la película. La filmación de esta obra puede verse en el Centro de Documentación Nacional, *Barcelona, mapa de sombras*, ref. 2944, con fecha de filmación 23-03-06.

encuentros reina. Siempre de dos a dos, a favor del diálogo,⁵⁷ de la comunicación, o de su utopía... Pero hacia el espectador.

MUJER: Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche sólo se pasean los turistas y los delincuentes. Alguna noche me detengo frente a los pisos que ha levantado mi hijo y miro desde las ventanas donde hay luz y la persiana levantada, y observo un rato a la gente que vive dentro. No conozco a ningún arquitecto, incluido mi hijo, que tenga el suficiente valor para hacer algo así. La especialidad de mi hijo son los chaflanes, por eso no tiene más remedio que trabajar en Barcelona, pero en cuanto sale del trabajo se escapa a toda prisa de la ciudad antes de que anochezca.⁵⁸

Este es un posible esquema de la estructura. Del montaje:

Escena I: MUJER, ÉL. Habitación (desordenada). Noche.

Escena II: ELLA, JOVEN. Habitación (muy ordenada). La misma noche.

Escena III: EXTRANJERA, ÉL. Habitación (muy pequeña). La misma noche.⁵⁹

Escena IV: ELLA, MÉDICO. Habitación (grande). La misma noche.

Escena V: ELLA, ÉL. Habitación (con mucha luz). La misma noche.

Estructura que está significada con la del Puccini de la *La Bohème*, y no sólo por las constantes referencias que hacia ella se hace, ni por la interpretación de la Callas, ni el Liceo como espacio para la ópera o símbolo de *Catalunya*, sino que el hilo está aún más enmarañado, pues la acción de *Barcelona mapa de sombras*, se desarrolla en la medida en que lo hace también la ópera. Es decir, ésta avanza en tanto que desde la obra se conecta la radio, se alude a la función, se escucha de ella una parte o se canta un trozo. Parte, fragmento como los que ÉL decía escuchar. Sin reconocer. Durante los días de su trabajo. La música como inserción. Y el tempo.

MUJER: En todos estos años habrá oído infinidad de óperas.

⁵⁷ “Los diálogos de Cunillé tienen la curiosa particularidad de mezclar un lenguaje aparentemente sencillo, cotidiano y “normal” con la sorpresa de sus truncamientos, vacilaciones o bien omisiones elípticas; de ahí viene cierta inquietud, la que da la duda y el misterio de lo realmente ocurrido, o de lo que va a ocurrir después, en el acto final, no escrito de la obra. Sobre el teatro de Cunillé planea siempre la sombra, sea amenazante o pacífica, de lo anterior y lo posterior” en MATTEINI, Carla, “Lluïsa de las pequeñas cosas”, *Primer Acto*, Núm. 284, p.38.

⁵⁸ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 10.

⁵⁹ En la representación para la Sala Beckett, el texto es en *català*. La excepción es esta misma escena donde ÉL y la EXTRANJERA hablan en castellano.

ÉL: A trozos. Entera no he oído ninguna.

MUJER: Pues tiene muy buen oído.

ÉL: ¿Por qué lo dice?

MUJER: Enseguida ha reconocido la Bohème.

ÉL: No la he reconocido. Me ha dicho mi mujer que la daban hoy por la radio. A ella sí le gusta mucho la ópera.

MUJER: ¿Y a usted no?

ÉL: Cuando nos conocimos, le dije a mi mujer que me gustaba y, una vez casados, ya no me atreví a contarle la verdad. Y ahora es demasiado tarde, ¿no?

Sin embargo, es desde estas partes, desde donde los personajes dramáticos se con-fundirían con aquellos de la ópera. Esos como pedazo de los que habla Puchades que “parecen hechos con los restos de otros personajes (teatrales, cinematográficos, literarios...) por lo que se organizan en distintos niveles ficcionales”.⁶⁰

Final escena II:

JOVEN: Pero no se vaya aún.

ELLA: No me voy. (El joven cierra los ojos. Pausa. Ella canta un pasaje del cuarto acto de la Bohème, de Puccini)

Sono andati? Fingevo di dormire

Perché volli con te sola restare.

Ho tante cose che ti voglio dire,

O una sola, ma grande come il mare,

come il mare profonda ed infinita...

Sei il mio amore tutta la vita!⁶¹

Ahora bien, en la escena IV:

ELLA: Es *La Bohème*. ¿La recuerdas?

MÉDICO: Vagamente...

ELLA: Van por el tercer acto, cuando Mimì va a ver a Marcello, el amigo de Rodolfo, su amante, para hablar con él, y los interrumpe precisamente Rodolfo y ella tiene que esconderse por culpa de los celos de él; y entonces, mientras

⁶⁰ Ver nota 41.

⁶¹ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 37. Pasaje del cuarto acto de *La Bohème*, interpretado en la ópera por una soprano. El personaje se llama Mimí, está enamorada de Rodolfo. Y ahora, el fragmento es aquí cantado por ELLA hacia el JOVEN, quien además, ve a ésta como a una madre. Esta escena final será escuchada de nuevo, a través de la radio, en la escena V, e interpretada ahí por la Callas, coincidiendo con el momento en el que ÉL se dispone, vestido de mujer, a tumbarse en la cama.

está escondida, oye cómo Rodolfo cuenta a Marcello que ella está muy enferma y que se morirá. (Se balancea la luz del techo de la habitación y tiembla algún objeto) ¿Qué estarán haciendo en el piso de arriba tan tarde?⁶²

La con-fusión reestructura el desarrollo. Pero además, si lo familiar y lo hogareño queda herido con los encontronazos, la verdad, aunque puesta en duda, es recuperada a través de los secretos revelados y los regalos. Encuentros que, por lo que de ellos se desase y por lo que vimos en el esquema anterior, van desde el caos al orden, y de una habitación más reducida a otra más grande para llegar a la siguiente, a la última, a la que parece ser la más iluminada: del inicio a la luz final.⁶³ Y éstos, los encuentros, aunque buscados, bordean la línea de lo casual, como si de uno por la calle se tratara, que aquí, sin sorpresa, sin entusiasmo, pero desde lo previsto (por ÉL y por ELLA) termina al fin por darse, quedando así lugar para la esperanza con el encuentro y para que ésta sea el reflejo del afuera, pues “todo deambular por la ciudad tiene, más o menos conscientemente como objeto el encuentro de otra persona (de la misma manera en que todo texto que se escribe supone la posibilidad de un lector)”.⁶⁴ Ahora bien, si el objetivo de ellos está claro, más difusa, al menos al principio, lo es su relación. ÉL y ELLA son matrimonio y su enlace es el miedo. Esa es su alianza.

ÉL: La verdad es que cuando conocí a mí mujer me daba un poco de miedo.

MUJER: ¿Miedo?

⁶² *Ibidem*, pp. 55-56. De esta manera, la interpretación se amplía, al menos, con ÉL, ELLA y el MÉDICO. Es más, la correspondencia entre éstos y los de *La Bohème*, es cambiante. Por una parte, tenemos la explicación de ELLA hacia el MÉDICO del ejemplo citado, y por otra, la confesión de ELLA a ÉL en la última escena: “ELLA: ¿Te he dicho alguna vez que de pequeña quería ser un chico? Yo quería ser un chico y él una chica”. Por ello, establecemos el siguiente paralelismo: ELLA, como Mimi, en la escena II, *cantándole* al JOVEN, siendo éste quien se duerme y no ELLA como lo hace Mimi en la ópera. Por otro lado, en la escena IV, ELLA asume el papel de Rodolfo, contándole al MÉDICO la situación de enfermedad de ÉL, ÉL como Mimi; y para finalizar, la escena V, en el momento en el que ELLA se retira de la habitación y ÉL se tumba en la cama y *duerme*. De este modo, vemos como los personajes se complementan, se con-funden, no ya sólo con/por el disfraz, sino que ambos, ÉL y ELLA, son Mimi. Ahora bien, en esta última escena, ELLA como Rodolfo, y a diferencia de la ópera de Puccini, no vela a ÉL, pues ya ha velado al JOVEN.

⁶³ En la representación dirigida por Lurdes Barba, la iluminación forma un todo envolvente en la puesta en escena. En ella, vemos como los personajes se sumergen a medio camino entre luces cálidas y frías. En este contraste, las luces cubren parte de sus rostros y cuerpos de los personajes, luces que al final, en la última escena, pasan a tener una mayor presencia cálida que, aunque no consigue contrarrestar el fondo de la sombra, termina incrementar su luz a medio camino para hacerse notar en la estancia, ese lugar de cama y confesión. Esa es la atmósfera casi fotográfica de la puesta en escena. Un todo negro que rodea el frío y calor. La filmación puede verse en la Sala Bekett de Barcelona.

⁶⁴ AUGÉ, Marc, *ob. cit.*, p. 122.

ÉL: Al menos estoy contento de morir antes que ella. Yo sólo no habría sabido qué hacer. (PAUSA). Perdona, pero es que el médico me ha dicho que no me aguante los pedos ni los eructos. [...] ⁶⁵

Miedo que *desparecerá* al final, escena V, en el momento en el que ambos se visten. ÉL, de mujer, y ELLA, con su ropa, la de ÉL.⁶⁶ Para que de esta manera, cuando ÉL muera, ELLA se haga pasar por ÉL, y así, con el disfraz, sin cambiar ni de época ni de lugar, poder percibir la totalidad de la pensión. Acción que en ÉL, la de vestirse con la ropa de otros, como nos dice, ya era asidua durante los días del Liceo. Esta confidencia es revelada a la EXTRANJERA, escena III, en *su* habitación:

ÉL: Verá, cuando trabajaba en el Liceo, a veces, me disfrazaba con los trajes de las óperas, y ahora, como ya no estoy allí, alguna vez lo vuelvo a hacer, me vuelvo a disfrazar.

EXTRANJERA: ¿De mujer?

ÉL: En el Liceo podía disfrazarme de muchas cosas, pero ahora no es tan fácil. Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres. No sé si lo entiende.

EXTRANJERA: Si, yo también me disfracé en algún carnaval.

ÉL: No, yo lo hago aquí, en casa, sólo para mí.⁶⁷

De esta manera, con el disfraz, se construye la máscara⁶⁸, pues, si por un lado, se intenta que ELLA se haga pasar por su marido, se examina a la vez la búsqueda de la identidad personal para acercarse al otro, al ser *amado* y a su identidad y de nuevo, con-fundirse con ÉL. Con-fundirse, ahora. Y cuando ÉL no esté.

ÉL: La verdad es que no nos parecemos en nada. Nunca nos hemos parecido tú y yo.

ELLA se sienta frente a ÉL. Pausa.

ELLA: Basta con que yo me disfrace, tú no tienes por qué hacerlo.

⁶⁵ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 12.

⁶⁶ Según Bataille (ob. cit, p. 115), "hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales".

⁶⁷ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 52.

⁶⁸ "Les obres de Cunillé están poblades d'èssers dels quals la seva autèntica realitat íntima, com ara la seva identitat sexual, emergeix com a una condició que sempre està en fase de construcció." Léase FELDMAN, Sharon, G. "El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé" en *Catalan Review, International Journal of Catalan Culture*, Volume XVI, Numbers 1-2, 2002, Selected Proceedings of the Tenth Colloquium of the NACS, Brown University, 2001, p. 146.

ÉL: Ya lo sé, pero quiero acompañarte. No quiero que vayas sola.

A esa identidad parece que se le enmascara el *yo* como enmascaramiento y como diría Baudrillard como una forma de “anular el rostro, de anular los ojos con unos ojos más hermosos, de borrar los labios con unos labios más brillantes”.⁶⁹ Es más, con el disfraz se nos nos remite a hacer de su *yo* otro *otro* ahí donde nada es fijo, donde todo es (des)maquillado, pues como la sombra, todo es movimiento, es decir, allí donde nace con la confidencia el espacio para la luz: el desenmascaramiento.

ÉL: Yo también quiero darte algo. (Saca una cosa del cajón de la mesita y se la da a Ella) Es una guía de Barcelona, un poco antigua sin embargo. Uno de los primeros empleos que tuve fue ayudar a confeccionar esta guía; yo y otros como yo íbamos por toda Barcelona señalando las calles que había entonces. No era fácil, porque había muchas barracas y algunas calles no se sabía si lo eran en realidad, y la gente a veces nos tiraba piedras.

Pausa

ELLA: ¿Por qué está toda rallada?

ÉL: La rayé luego. Un verano que hacía mucho calor y trabajaba cobrando recibos de la luz, maqué aquí todas las aceras donde daba la sombra. Los números de arriba son las diferentes horas del día, porque las sobras se mueven con el sol, nunca están quietas.⁷⁰

Movimiento. El del cinematógrafo. La luz y sus sombras. Pero lenguaje también del disfraz o del maquillaje. Pues con el maquillaje, lo falso es hecho verdad, “sólo lo falso puede alinear lo verdadero, pero el maquillaje no es falso, es más falso que lo falso”.⁷¹ Y con ello, el paralelismo con el dispositivo en general y lo fantasmagórico. O lo mágico con lo que, desde el punto de vista de su operatividad y desde la falsedad con la planificación, se construye, se crea y re-crea para obtener la verdad. La gran mentira. Mentira que es la verdad del filme: una que está maquillada a dispensas del saber y de las formas del realizador. Saber con el que, en *Barcelona [un mapa]*,⁷² no se disimula su maquillaje. No hay ocultación. Pues con ella, con la cámara, el discurso

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 90.

⁷⁰ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 81. Con este fragmento, la guía de la ciudad aparece en primerísimo primer plano. El espectador pasa a ver desde los ojos del personaje, marca con la de Ventura Pons rompe la mirada de la ficción para dársela al espectador.

⁷¹ BAUDRILLARD, Jean, ob. cit., 2005, p. 91.

⁷² PONS, Ventura, *Barcelona [un mapa]*, 2007.

cinematográfico se acerca a un mundo donde lo teatral se torna evidencia con la imagen. Y evidencia desde la que se aprovecha a favor de la poética. Una que no esconde el punto de vista y que destapa la mirada imposible para que sea reconocible su gesto. Ejemplo de esto, entre otros tantos, sería el momento en el que ÉL insiste a la MUJER para que deje la habitación y marche a casa de su hijo, el creador geómetra de la ciudad. Así, con la Sagrada Familia de nuevo y de acuerdo con la planificación audiovisual, dicho momento podría pensarse incluso como un plano mental de la MUJER, pues se da una ruptura espaciotemporal que genera un engaño sin trampas encubiertas, un engaño que vendría a ser otra vez el maquillaje desenmascarado, la poética de la película, la relectura de Ventura Pons. Asimismo, con la inserción de este plano, estaríamos entre lo que la MUJER dice y su imaginación. Todo sin velo. Todo marca enunciativa. Todo presencia del meganarrador. Huella que patenta el cambio brusco con tal de consignar también la teatralidad. Poética de la que no hay que olvidar suturar, pues lo que es ahora implícito con la imagen, conforma ese distanciamiento también hacia el espectador. Pero distancia que ni ahoga la magia ni la ilusión: el incendio y la combustión. Distancia que, en términos espectador-pantalla, introduce teatralidad allí donde hay cine: maquillaje sin sombra y artificio sígnico. Teatralidad que para Cornago es “la diferencia pura de la representación, es decir, esa diferencia que solo existe como efecto en movimiento, como juego o tensión entre dos límites; una diferencia que no puede ser recuperada, reducida o asimilada o un único polo, el de la verdad o la mentira, el de la presencia o la ausencia”.⁷³

MUJER: Mi hijo y yo no nos soportamos más allá de una hora. Con él cometí el error desde muy pequeño de ser completamente sincera y yo no esconderle ninguna de mis debilidades, y nunca me lo ha perdonado. Desde muy pequeño lo llevaba a pasear conmigo por Barcelona, entonces me gustaba fotografiar fábricas abandonadas y solares vacíos. Quien sabe si por esa razón le dan pánico ahora los espacios amplios y vacíos, como a todos los malos arquitectos. Lo único en lo que ambos estamos de acuerdo desde siempre es en que cada vez que pasamos frente a la Sagrada Familia nos dan ganas de gritar.

⁷³ CORNAGO BERNAL, Óscar, “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” en ROMERA CASTILLO, José (ed.) con la colaboración de GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor libros, UNED, 27-29 de junio, 2001, p. 552.

ÉL: ¿No le gusta la Sagrada Familia?

MUJER: Quizá la pregunta debería formularse al revés. ¿Le gustamos nosotros a la Sagrada Familia? Si yo fuera la Sagrada Familia, también me pondría a gritar viendo todo lo que hay a mi alrededor, y sin la posibilidad de poder escapar, además.⁷⁴

Por otra parte, si bien hemos comentado las alusiones al tema del maquillaje como traje de identidad, también encontraríamos su *espalda* con el desnudo⁷⁵.

ÉL: (Mirando la fotografía) ¿Por qué se desnudaría del todo?

MUJER: Quizá para sentirse más auténtico.

ÉL: ¿Más auténtico?

MUJER: ¿No es eso desnudarse?

ÉL: No lo sé.

MUJER: ¿No ha sentido jamás la necesidad de desnudarse sólo para que le mirasen de verdad?⁷⁶

Pero espalda que en los personajes está al mismo nivel que el del disfraz ya citado, pues con ella, la desnudez, se relaciona con los secretos, con su confesión. Allí. En *Barcelona, mapa de sombras*, donde no hay lugar para el pudor, ni para la vergüenza. O mejor aún, el lugar y el momento de su mismo destape.

ELLA: Yo también tengo que decirte algo que nunca te he dicho, por miedo también.

⁷⁴ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 14. La conversación tiene lugar en la habitación de ella entre MUJER y ÉL. Ahora bien, parte de la acción aquí marcada se sitúa frente a la Sagrada Familia, con lo que se nos muestra claramente una ruptura de espacio tiempo, acercándose además, desde un plano frontal, hacia la teatralidad, estableciendo con ello la mirada hacia el espectador. Por otra parte, mientras sabemos que la MUJER habla con ÉL, su intervención, desde la imagen, se dirige también, a su hijo, hijo que está ausente como personaje tanto en el texto dramático como en las puestas en escena teatrales.

⁷⁵ Desnudo que está marcado con el movimiento de la cámara, pues ésta, como los personajes, guarda bien poco.

⁷⁶ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., p. 22. Asimismo, en la película, ÉL, al final de la primera secuencia, abatido, se sienta en una silla y observa, de nuevo, la fotografía de Juan Rubio Macias. Con ello, el fotografiado, que según la MUJER debe haber salido allí más fotogénico que nunca antes, se mueve, baila un poco sobre el cadáver de su madre, cosa que es imposible para la representación teatral donde la instantánea no puede ser vista en detalle. Por otra parte, la consideración también de la fotografía y su baile como ese movimiento hacia el cine, es decir, del he-estado-allí barthesiano al sigo estando, del instante de la muerte fotográfica a la vida congelada en movimiento. Pero desde lo onírico desde la visión de ÉL, visión que ocupa la totalidad de la pantalla y desde la realidad para el espectador, pues, nuestra mirada, desde afuera, es con este plano la de sus ojos, los de ÉL: ocularización. Ojos que parecen dormirse con el fundido a negro. Y el baile de Juan Rubio Macias en la fotografía como la representación cínica de la muerte como celebración, como locura. Por otro lado, al final, en la escena V cinematográfica, ÉL romperá esa instantánea, es decir, su regalo, quizás por querer bailar, ni mucho menos saber que puede ser fotografiado, que su alma puede ser vampirizada.

ÉL: ¿Miedo de mí?

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Qué es?

ELLA: Mi hermano no es mi hermano, es mi hijo.

Pausa

ÉL: No lo entiendo.

ELLA: Lo tuve con mi padre.

ÉL: ¿Con tu padre?

ELLA: No me forzó ni nada. Lo hice porque quise.⁷⁷

Incesto. Situación inestable y prohibición universal.⁷⁸ Incesto al que no se le pretende ninguna explicación. No hay represalia alguna, ni menos aún espacio para el remordimiento ni la cerrazón. Se nos presenta como otra vuelta de tuerca más a lo familiar como institución. Pero además, familiar como si el secreto hubiera sido eso, simplemente una cosa familiar, una que al ser dicha no produce demasiada expectación, no como si no se hubiese sabido, sino que su revelación parece no importar demasiado. No hay rencor. Sólo comprensión. De hecho, la infidelidad es compartida como también lo es su confesión, pues si ELLA, antes de conocerle, quedó embarazada de su padre⁷⁹, ÉL descubre que ha preñado a la EXTRANJERA. Adulterio e incesto como parte de su intercambio, como conocerse un poco más.

EXTRANJERA: ¿Cómo es que nunca me preguntó quién es el padre del niño...?

⁷⁷ *Ibidem*, p. 80. En referencia a éste fragmento, de acuerdo también con el filme, el desnudo, el de ELLA, aparece en la relación sexual con el padre. La imagen está, otra vez, modificada. El audio, contribuye también a la consideración de la misma en tanto que plano mental de ELLA. ELLA de joven, otro tiempo, su recuerdo, su nostalgia.

⁷⁸ BATAILLE, Georges, ob. cit, p. 204.

⁷⁹ Con respecto al padre de ELLA, hay una cuestión de suma importancia, y también sobre su abuelo, pues ambos parece ser que le enseñaron a ELLA cargar un arma. Arma que el abuelo compró para protegerse de sus trabajadores y que, aunque según ELLA la escondieron, siempre fue un elemento de juego para ELLA. Desde esta perspectiva, en la versión cinematográfica, con la escena V, se nos introduce a que el padre y abuelo de ELLA fueron fascistas. Éste es el diálogo del filme: “ELLA: Me enseñaron mi abuelo y mi padre. / ÉL: ¿Ellos tenían una pistola? / ELLA: Sí, para defenderse de los rojos”. Y además, la ambigüedad residiría en que al final, no se sabe quién de los dos, ELLA o ÉL, pidió la pistola al vigilante. Por otra parte, desde las palabras del MÉDICO, descubrimos que proceden de familia rica, con lo que se corrobora su propia caída, la del poder, que ha pasado aquí a ser lo mismo que la que representan el conjunto de los de los personajes, esos que tratan de levantarse. Todos quieren dejar de ser nadie. En la película, a diferencia de las puestas en escena, se ha optado por una estructura circular, presentando, al principio, en blanco y negro, la entrada de los tanques fascistas en la ciudad de Barcelona y el discurso radiado, del general franquista Juan Bautista Sánchez el 26 de enero de 1939. Y al final, al son de la ópera, ÉL sobre la cama, con los ojos cerrados, transición y *flashback* hacia ese día de tragedia, en el que desde el filme se evidencia la ruptura espaciotemporal (o *sueño* de ÉL), pero que nos lleva, entre planos grises a ese pasado en donde ELLA, de niña, junto con su padre, estuvo presente en la calle, ese mismo día de manos alzadas. El final de la guerra, el recuerdo de ÉL como su día más feliz. Y el momento de la muerte.

ÉL: Bé. Bueno, pensé qué, si quería, ya nos lo diría.

EXTRANJERA: ¿Y si le dijera que el niño es suyo?

ÉL: ¿Mío?

EXTRANJERA: No me dirá que no lo pensó alguna vez.

ÉL: Sólo fue una vez, y como estoy enfermo.

EXTRANJERA: Fue la noche que me dijo que estaba enfermo.

ÉL: Si no hubiera sido porque estaba usted aquí, no sé que hubiera hecho aquella noche.

EXTRANJERA: Yo también estaba muy triste esa noche porque me habían botado del trabajo y no me pagaron siquiera.⁸⁰

Secretos revelados, casi como regalos. Como confidencias. O la misma cosa entre esas realidades desrealizadas que, desde las habitaciones y lo personal, se trata de construir lo social, pero para *escaparse* de ello. Para aventurarse buscando en el recuerdo su memoria. Además, regalos no como colección, no como recopilación buscada, sino como si estuviese de manos del azar, como ese que el turista se lleva de la ciudad tras visitarla. Y turismo como “la forma acabada de la guerra”.⁸¹ El final, con su *fin*, ese en el que empieza la ficcionalización de la ciudad, la ciudad-ficción,⁸² otro espectáculo que trata de crear su devenir.

ÉL: Últimamente sueño con la guerra. Con el día que se terminó la guerra, sobre todo.

MUJER: ¿Es que las guerras se terminan alguna vez? Se sobreponen unas a otras y no se terminan nunca.

ÉL: Entonces, ¿hoy hablaremos de verdad?

MUJER: Seguro que sí. Él: ¿Por qué hoy sí?

MUJER: Quizá porque yo ya no tengo nada que perder y usted se esta muriendo.

ÉL: ¿Me tiene lástima?

MUJER: No. Y usted, ¿me tiene lástima?

ÉL: No.⁸³

Creación que aquí se construye hacia la transformación de la ciudad, a la verdad, a la de ÉL: la de la combustión espontánea. Combustión como poder

⁸⁰ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., pp. 44-45.

⁸¹ AUGÉ, Marc, ob. cit., p. 12.

⁸² *Barcelona, mapa...*, ed. cit., pp. 125-126.

⁸³ *Ibidem*, pp. 8-9.

heredado con el que, a través del pensamiento, dice poder quemar las cosas. Dice ser el autor del incendio del Liceo.

ELLA: ¿Has quemado algo de ese modo?

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Al principio quemaba cosas pequeñas como el pañuelo, hasta que un día quise probar algo más grande, entonces me asusté y ya no lo hice más.

ELLA: ¿Qué es lo que quemaste?

ÉL: El Liceo.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Yo quemé el Liceo.

Pausa.

ELLA: Es una broma, ¿no?

ÉL: No.

ELLA: ¿En serio crees que tú quemaste el Liceo?

ÉL: Sí, lo hice yo.

ELLA: Pero si ese día estabas en casa.

ÉL: Lo hice desde aquí.⁸⁴

La verdad de ÉL contra la duda de ELLA, o dos verdades o la magia. La magia con la se que enciende el fuego desde la puesta en escena teatral y la cinematográfica. O la realización del incendio por parte de ÉL y por el deseo del otro, el de la calle. ¿La desaparición de un símbolo desde la ficción? La identidad, la imagen, todo es altercado. Y la relación realidad-ficción, la de dentro y la de fuera, otra vez como transición, como signo.⁸⁵

ÉL: Todo el mundo decía que hacía falta un nuevo Liceo, cada día que pasaba oía decir a más gente que ojalá se quemara para construir uno nuevo y más grande. Y al final lo hice, lo quemé yo.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 84-85.

⁸⁵ Con relación al Liceo y a su historia, detallamos a continuación unas notas de interés. Incendiado por primera vez el 14 de abril del 1861 y reabierto el 20 de junio de 1862; con el inicio de la guerra civil, fue nacionalizado por los republicanos y convertido en Teatre Nacional de Catalunya; con la dictadura franquista fue devuelto a sus antiguos propietarios; en los 80 se crea el *Gran Consorci del Liceu* con la finalidad de explotar la gestión del mismo; el 31 de enero del 1994 se incendia de nuevo, y con ello, se replantea la función del teatro y se crea la *Fundació del Gran Teatre del Liceu*, con lo que éste pasó a ser público. Ejemplo pues, de este espacio, también como instrumento de transición y de poder, con ello, paralelismo a la temática de la obra. Para una información más detallada sobre la historia del Liceo, consúltese: http://www.liceubarcelona.com/teatre_liceu.asp

Y además, espacio para lo fortuito, pues sobre el incendio del 1994, en la presa se pudo leer: "El incendio en el Liceo se inició cuando, paradójicamente, se estaba reparando su sistema antiincendios". *El País*, 02/02/1994.

Ahora bien, ¿podemos dejar de creerle? Los personajes desaparecen con el fin de la obra. ¿No es esa también parte de la convención? Pero ÉL nos miente desde la misma ficción, desde la verdad escénica con espacio para la mentira, claro está. Y ahí reside algo de su trampa y su seducción, donde la verdad es sinónimo de ambigüedad, duda o relatividad. O de lo inesperado. O desde donde se quiera, pero desde un punto que carece de máscara.

Escena I:

ÉL: ¿Sabe que yo conocí a la Callas? Fue el mismo año que empecé a trabajar en el Liceo. Un admirador le regaló un perrito, y al parecer se le escapó en las Ramblas. Cuando llegó al Liceo toda desconsolada, me hizo prometerle que encontraría el perrito. Me pasé más de dos horas recorriendo de punta a punta las Ramblas buscando el perrito, pero no lo encontré. Así qué cuando volví al Liceo, me encerré en un cuarto de los trastos hasta que la Callas se hubo marchado.

MUJER: ¿No la oyó cantar?

ÉL: No quería que me viera. Nunca he soportado decepcionar a nadie.⁸⁶

Escena V, justo un poco después de que ÉL le haya contado a ELLA sobre su poder:

ELLA: Lo que te pasó con la Callas es cierto

ÉL: Sí claro.

ELLA: ¿Y que te dijo cuando le devolviste el perrito?

ÉL: Me dio las gracias, ya te lo conté.

ELLA: ¿Y ya está?

ÉL: Tenía mucha prisa y sólo me dio las gracias.

ELLA: ¿En italiano?

ÉL: Sí, en italiano. (Pausa. Se tira un pedo) Lo siento.⁸⁷

Y la cuerda floja con su vértigo, en la escena III:

EXTRANJERA: De donde yo soy las mujeres que preguntan mucho y las que dicen la pura verdad se quedan solas para toda la vida.

ÉL: Es cierto, yo nunca he dicho la verdad y nunca he estado solo.⁸⁸

⁸⁶ *Barcelona, mapa...*, ed. cit., pp. 10-11.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 49.

El incendio. Como metáfora y metonimia. En una línea al borde del comportamiento del ser, el ser civilizado. O de la imagen de la ciudad, o de nuestros miedos. Todo parece irse de viaje, quién sabe si hacia esa transformación que se profetiza desde el texto con sus signos.⁸⁹ Signos que son rozados por sus sombras. Sombras que son nuestras verdades y dudas, las sombras que nos representan. Y que desde el texto se hilan. Para ir más allá de lo escrito, para la interpretación del subtexto, un lugar de nadie y nuestro. Un lugar para indagar en lo que nos es sentido, lo que nos es significativo. Para encararse a las sombras, sobrevivirlas, y encontrarse con el otro y con nosotros mismos. Y realizar entonces nuestros deseos. Como desde el calor de un incendio, escuchando, nuestra voz de dentro.

⁸⁹ MUJER: He pasado largas temporadas fuera, pero siempre vuelvo. Y ahora ya nada me evitará la transformación final, aquella que hará de Barcelona una ciudad intercambiable con cualquier otra capital occidental, acomodada y autosatisfecha. *Ibíd.*, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Xavier, “Cunillélandia”, *Primer Acto*, núm. 284, 2000, pp.40-41.
- ALBERDI, Begoña, “El texto teatral: ¿Literatura o manual de instrucciones? en *En teoría hablamos de literatura, Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, 3-7, abril, 2006, pp. 789-795.
- AUGÉ, Marc, *El viaje imposible, El Turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, 1998, Barcelona.
- BARBERO REVIEJO, Trinidad, “Espacios íntimos en la dramaturgia de Lluïsa Cunille” en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, UNED, 28-30 junio, 2004, Ed. Visor Libros, 2005, Madrid, pp. 271-281.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2005.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, 4ª ed. colección ensayo, Barcelona, 2005.
- BATTA, Andras, *Ópera, Compositores, obras, intérpretes*, Könemann, Barcelona, 2005 pp. 459-461.
- BETTETINI, Gianfranco, *Producción y significante y puesta en escena*, Colección Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BROOK, Peter, *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba Editorial, 7ª Ed. 2007.
- CABAL, Fermín, “El diálogo en el cine, el teatro y la televisión” en Romera Castillo, José (ed.) con la colaboración de Gutiérrez Carabajo, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor libros, UNED, Madrid, 27-29 de junio, 2001, pp. 171-178.
- CASARES, Toni, “La acción tiene lugar en Barcelona”, *Primer Acto*, núm. 314, 2006, pp. 8-9.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” en ROMERA CASTILLO, José (ed.) con la colaboración de GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario*

- Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor libros, UNED, Madrid, 27-29 de junio, 2001, pp. 549-559.
- *Políticas de la palabra*, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 9-47.
- CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, mapa de sombras*, teatroautor, Barcelona, 2007.
- DE TORO, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad, Teoría y práctica del teatro, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del Teatro I, Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, 2007.
- FELDMAN, Sharon. G, "Sobre la invisibilidad y la visibilidad. Barcelona y el teatro de Lluïsa Cunillé", *Primer Acto*, núm. 314, 2006, pp.14-20.
- "Of Appearance and Disappearance: Theatre and Barcelona", (Catalunya invisible, part II), en *Catalan Review, Internacional Journal of Catalan Culture*, Volume XVIII, Numbers 1-2, Barcelona and Modernity, Brown University, 2004, pp. 161-177.
- "El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé" en *Catalan Review, Internacional Journal of Catalan Culture*, Volume XVI, Numbers 1-2, 2002, Selected Proceedings of the Tenth Colloquium of the NACS, Brown University, 2001, pp. 141-154.
- GARNIER, Emmanuelle, "Lluïsa Cunillé: El instante de la muerte o la muerte en el instante" en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, UNED, 28-30 junio, 2004, Ed. Visor Libros, 2005, Madrid, pp. 195-209.
- GÓMEZ TARÍN, F. Javier, *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral.
- G. MAESTRO, Jesús, *El mito de la interpretación literaria*, Ed. Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2004, pp. 9-56.
- IGLESIAS, Simón Pablo, "Del teatro al cine", *ADE Teatro*, núm. 122, 2008, pp. 126-145.
- La Vanguardia*, "Una pérdida de tiempo que resulto fatídica," 2 de enero del 1994, visitado 13 de enero del 2009.

- [<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1994/02/02/pagina-23/34412094/pdf.html>]
- La Vanguardia*, “El pacto del capó en casa de Beth Galí, Cuando el Liceo ardía, las administraciones pactaban no abrir en un despacho de la Rambla,” 2 de febrero del 1994, visitado 13 de enero del 2009. [<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1994/02/02/pagina-23/34412094/pdf.html>]
- MADARIAGA, Iolanda G. “Albúm de fotos de Lluïsa Cunillé”, *Primer Acto*, núm. 314, 2006, pp. 10-13.
- MATTEINI, Carla, “Lluïsa de las pequeñas cosas”, *Primer Acto*, núm. 284, 2000, pp. 37-39.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, “Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura”, en ROMERA CASTILLO, José (ed.) con la colaboración de GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor libros, UNED, Madrid, 27-29 de junio, 2001, pp. 399-406.
- PIÑOL, A, “Un mando de los bomberos asegura que el aviso de incendio llegó tarde”, *El País*, 2 de febrero del 1994, visitado el 13 de enero de 2009. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/mando/bomberos/asegura/aviso/incendio/llego/tarde/elpepicul/19940202elpepicul_1/Tes]
- PONS, Ventura, *Barcelona [un mapa]*, 2007.
- PUCCHINI, Giacomo, *Puccini, La Bohème, Los clásicos de la ópera*, Libreto y CDs, *El País*, 2007.
- PUCHADES, Xavier, “La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé”, *Stichomythia*, núm. 0, 2002, visitado el 15 de diciembre del 2009 [<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>]
- RIPOLL, Laia, *Barcelona, mapa de sombras*, Centro de Documentación Nacional, ref. 2944, con fecha de filmación 23-03-06.
- SANCHÍS SINISTERRA, José, “Una poètica de la sostracció”, en *Accident*, Cunillé Lluïsa, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, col. Biblioteca Teatral, núm. 92, p. 5-13, 1996.
- “La palabra alterada”, *Primer Acto*, núm. 287, 2001, pp. 20-24.

SIMÓN, ALFONSO, “¿Cómo se llena un silencio, una pausa?”, *Primer Acto*, núm. 314, pp.21-26.

URRUTIA, Jorge, *La verdad convenida, Literatura y comunicación*, Biblioteca nueva, Madrid, 1997.

-----“La diferencia entre el sistema teatral y el cinematográfico” en *ADE Teatro*, núm. 122, 2008, pp. 146-152.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, “La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y el teatro” en Romera Castillo, José (ed.) *Teatro, novela y cine en los inicios del s.XXI, Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor libros, UNED, Madrid, 2007, pp. 297-309. [http://www.liceubarcelona.com/teatre_liceu.asp] visitada el 13 de febrero del 2009.