

2005

Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications> Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé." In *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani*, 55-69. Barcelona: Institut del Teatre, 2005.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé

Sharon G. Feldman
Universitat de Richmond (EUA)

Voldria començar amb Amèrica, i no pas amb Catalunya, amb un retrat del paisatge del desert de Jean Baudrillard, en el qual aquest intel·lectual francès ens ofereix una perspectiva poeticofilosòfica europea d'un vast territori poc diferenciat:

La grandeza de los desiertos consiste en ser, en su aridez, el negativo de la superficie terrestre y nuestros talantes civilizados. Son lugares donde los talantes y los fluidos se rarifican y las constelaciones descienden directamente. [...] El silencio del desierto también es visual. Lo conforma la extensión de la mirada que no encuentra sitio donde reflejarse. [...] El desierto es como una red luminosa y fósil provista de una inteligencia inhumana y una indiferencia radical —no solamente la del cielo, sino también la de las ondulaciones geológicas donde cristalizan las pasiones metafísicas del espacio y el tiempo—. En un lugar así cada día se invierten los términos del deseo, y la noche los aniquila. Pero esperad a que la mañana se levante, con el despertar de los ruidos fósiles y el silencio animal.

(Baudrillard, 19: 15-16)

El paisatge que pinta Baudrillard del desert del sud-oest dels Estats Units és un retrat d'un buit àrid, una escena curiosament cinemàtica, gairebé d'un altre món, sobre el qual fàcilment es podria projectar qualsevol desig o enyorança. La imatge del desert, desproveïda de signes cultu-

rals i mancada de distincions espacials, emergeix freqüentment dins l'àmbit del teatre contemporani occidental com a estratègia postmoderna mitjançant la qual el concepte d'Amèrica es converteix en figura de «dispersió» i de «dissolució», la noció de *placelessness*, en el sentit més extrem (Chauduri, 1997: 4-5).¹

És aquest mateix tipus de pèrdua geogràfica o sentit de desplaçament descrit per Baudrillard que també, durant els anys vuitanta i noranta, semblava ser, en general, un dels trets definitius del paisatge del teatre català contemporani: la presència paradoxal i fantasmal d'una Catalunya «invisible». Amb una inclinació cap a l'universalisme i, potser, un desig de transcendència, un anhel cosmopolita de projectar-se més enllà de les fronteres locals, els dramaturgs barcelonins en gran part van esborrar virtualment la imatge de Barcelona dels escenaris, donant l'esquena a la ciutat (i també, a Catalunya) amb un aire peculiar de modèstia o de reticència, com si el fet d'anomenar el seu lloc d'origen crearia un retrat de localisme excessivament pecador, o significaria un acte de provincianisme descaradament gratuït. Potser, durant aquells anys postdictatorials, el simple gest d'escriure o de posar en escena una obra en llengua catalana servia com a senyal d'identitat suficientment contundent i crucial. O, ¿va ser que el paisatge urbà de Barcelona —el que anomena Julià Guillamon una «ciutat interrompuda»— estigués canviant de manera tan ràpida que pràcticament eludia la possibilitat d'una representació concreta? Com he suggerit en un altre lloc, seria possible percebre la identitat cultural al teatre català contemporani com si fos inscrita no pas a través de la concretació del lloc, sinó a través de la seva elusió o el seu desplaçament, que podríem veure en la mancança de geografia espacial —o en l'evasió «geopatològica» de signes d'identitat— com la noció de catalanitat s'estableix de manera

1. Les traduccions de l'anglès al català són meves.

el·líptica o fins i tot «aporètica», de manera que la seva flagrant no-presència adquireix una sèrie de poders connotatius importants (Feldman, 2002).

Durant els anys noranta, la presència de Barcelona –i de Catalunya– es va aproximar al punt absolut de fuga, i aquesta quasi desaparició dels escenaris no va passar desapercebuda. En aquesta nova dècada, sembla, potser, que la boira que ofuscava el paisatge barceloní finalment s'ha aclarit, i alguns textos recents de l'escena contemporània conjuren una successió de paisatges que parlen de desig i de memòria, de continuïtat i d'identitat cultural –sense complexos perifèrics i provincians–. Avui, amb el temps que em queda, miraré d'esbrinar els signes d'identitat de dos textos recents on la creació de paisatges culturalment codificats ens transporta en un viatge espacial des de l'universal al particular. Les obres que examinaré són *Salamandra* (2005) la nova obra de Josep Maria Benet i Jornet, i *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé.

El paisatge, segons ens semblaria, s'ha convertit en una mena de «nou paradigma espacial» de l'escena contemporània (Fuchs i Chauduri, 2003: 3). Els últims espectacles de Pina Bausch, al món del teatre-dansa, o bé, l'últim espectacle d'IT Dansa, titulat *Paisatges*, en són només alguns dels exemples més evidents del nostre món actual. Entès com «la posada en escena de la geografia dins un marc artístic o teatral», el paisatge és un concepte intrínsecament flexible que concilia la noció de l'espai amb la del lloc i crea ponts entre l'escena teatral i el món. Els orígens de la noció del paisatge es troben a la pintura del Renaixement, i és possible detectar a l'evolució del gènere a les arts plàstiques, visuals, i escèniques una codificació econòmica, social, política i cultural persistent. Dins la retòrica del romanticisme, per exemple, els paisatges adquireixen connotacions nacionalistes, retratant els trets distintius i les característiques físiques del medi ambient natural que posen en joc una sèrie de qüestions de subjectivitat i identitat. Els pai-

satges, de fet, donen forma, cos i cara a les nacions. Dins el context de la literatura catalana, la relació entre paisatge i pàtria es fa especialment evident durant la Renaixença, a les obres, per exemple, d'Àngel Guimerà o bé la poesia de Jacint Verdaguer. Els paisatges per tant són capaços de transmetre una àmplia gama d'emocions pel que fa a la relació entre pobles i llocs i la concepció d'identitat col·lectiva (Chauduri, 2002: 25).

Salamandra, probablement l'obra més rica i a nivell temàtic i d'estructura més complexa de Benet i Jornet fins a la data, ens transporta lluny del territori no marcat de realitats interiors i psíquiques, que vam trobar, per exemple a *L'habitació del nen* (2001) i ens porta en un trajecte espacial, creant un mapa d'una geografia escènica que consta d'una sèrie de llocs exteriors situats a diversos punts del globus. Mentre les acotacions escèniques de Benet demanen un espai pràcticament nu, també indiquen que la situació espacial es representi a través d'una pantalla gran al fons de l'escenari, amb imatges de diversos paisatges projectades. Les indicacions al principi de cada escena –sense numerar, però, vint-i-vuit en total– assenyalen les imatges fluctuants d'aquest paisatge.

La incorporació d'aquesta tècnica cinematògica dins del context teatral funciona en aquest cas com un expressiu dispositiu enmarcador que crea una coincidència especial entre forma i contingut, car un dels temes subjacents de *Salamandra* és la mateixa tasca de concebre i de crear una pel·lícula i de configurar un mapa dels seus ambients exteriors i els seus paisatges. Aquest tema serveix com a metàfora del procés creatiu i porta al primer terme la relació entre narrativa i trajectòria espacial. Els personatges de Benet s'embarquen amb un trajecte espacial, o odissea, que comença al desert del sud de Califòrnia i els porta posteriorment a l'estat d'Idaho, i després a Alemanya, Grècia, França, i, finalment, Catalunya (específicament, Barcelona), amb referències a Nova York i Egipte emergent a l'entremig. La relació d'aquests personatges amb el món, a la vida i als somnis, està

estretament enllaçada amb la seva relació amb l'espai i amb el paisatge.

A *Salamandra*, un fill adoptat, Claud, de nacionalitat nord-americana, torna a la casa de la seva infància per fer una visita a la seva mare Emma. La casa de l'Emma està situada al desert de Califòrnia, prop de les muntanyes de Santa Rosa. Poc després de la tornada d'en Claud, Travis, un amic de la família (pràcticament un germà d'en Claud), arriba a la casa de l'Emma. Ha portat amb ell una companya, Hilde, de nacionalitat Alemanya. La situació dramàtica, amb ecos de *Qui a casa torna* (1964) de Harold Pinter, engega immediatament una relació dialèctica entre la noció de casa i la de desplaçament, entre la localitat i la transcendència.²

Salamandra comença i acaba al desert, i dins d'aquest ambient expansiu, àrid i estèril, que ens recorda les imatges de l'Amèrica de Baudrillard, podem esbrinar, paradoxalment, les primeres etapes del discurs d'identitat que impregna el text. La presència d'aquella Catalunya «invisible» o fantasmal, suspès en l'aire del fons, juntament amb les preocupacions de Benet, que ja coneixem, amb la identitat cultural, són factors que ens obliguen a contemplar aquest retrat paisatgístic del desert californià i preguntar-nos si fóra possible desxifrar signes de presència en allò que sembla una absència, si d'aquest espai desdiferenciat —l'hàbitat natural d'una salamandra— se'n podria despendre una certa ressonància de catalanitat. De fet, a mesura que avanci l'acció de l'obra, la imatge de Catalunya i del paisatge de Barcelona gradualment es faran visibles.

Claud i Travis, tots dos, són directors de cinema, cadascú amb una especialitat de gènere cinemàtic distinta, i cada gènere significa una aproximació diferent a la vida i a la realitat. Claud és un director de Hollywood d'èxit, d'un cert perfil públic, especialitzat en melodrames ficticis. Travis, en

2. Vegeu Una CHAUDHURI, *Staging Place*, sobre *Qui a casa torna*, de Pinter.

contrast, és especialista en documentals, acostumat a una vida més discreta i privada, arrelada en la realitat. Així, d'una manera molt pròpiament benetiana, un joc de perspectives es desplega a través de la dicotomia Claud-Travis. Ficció-realitat, melodrama-documental, públic-privat: aquesta dicotomia funciona com a mecanisme metaliterari que no només al·ludeix al procés de creació artística, sinó també pinta un retrat autoconscient de la doble personalitat artística de Benet: de creador de melodrames televisius i també de dramaturg social i políticament compromès. A mesura que l'acció es vagi desenvolupant, les dues visions del món s'aniran contaminant mútuament.

Al desert de *Salamandra*, el paisatge s'està cremant. A més a més, a tots els paisatges que emergeixen al llarg de l'obra hi ha un suggeriment recurrent que la naturalesa en general estigui en flames. El foc es converteix en *leit motif* que persisteix al fons de cada paisatge successiu i cobra un significat especial en relació amb una salamandra del desert, ferida, que la Hilde i en Travis han portat a casa de l'Emma. Es tracta d'una varietat de salamandra molt escassa, en perill d'extinció, i per estar ferida, la seva pròpia vida, tant com la continuïtat de tota l'espècie, es troba en un estat precari. Aquí Benet fa referència a una llegenda (també recreada per Mercè Rodoreda dins el seu conte «La salamandra») segons la qual les salamandres són resistents als incendis, i fins i tot s'alimenten del foc. La pregunta implícita, per tant, que invoca la llegenda és si la salamandra del desert sobreviurà i si el foc contribuirà a la seva supervivència.

A l'obra de Benet, tan com al documental que en Travis està preparant, la salamandra cobra una funció metafòrica com a vehicle a través del qual es pot ponderar una sèrie de qüestions existencials de mortalitat, desaparició, transcendència i salvació (temes molt propis de l'univers literari de Benet). La figura de la salamandra així engegarà una cadena multifacètica i metonímica d'imatges, persones i llocs, tots els quals, d'alguna manera o altra, ens parlen de la precarietat de l'existència i de la dignitat i la continuïtat de la vida.

Claud es troba dins la situació dramàtica (o melodramàtica) de mirar de desembullar el misteri entorn dels seus orígens i la identitat del seu pare biològic recentment difunt. Partirà en un viatge a la recerca de signes d'identitat cultural. Dins el remolí de paisatges ardents que apareixen davant dels ulls de l'espectador, la ciutat de Barcelona emergeix com la clau final del misteri, el referent cap al qual es dirigeixen tots els signes previs. Sense revelar tots els detalls, car l'obra encara no s'ha estrenat, diré que, d'alguna manera el·líptica, circumlocutòria —a través d'un joc fenomenològic de perspectives— *Salamandra* estableix un seguit de connexions especialment oportunes i commovedores respecte a la recuperació d'una dolorosa memòria històrica a Catalunya, Espanya i Europa, recordant-nos d'una història col·lectiva compartida de feixisme i d'opressió i d'un segment de la història catalana i espanyola que, en moltes ocasions, ha perdurat enterrat sota les runes i els enderrocs de la Segona Guerra Mundial. Aquí, com al teatre de Benet en general, la memòria es converteix en una manera de perpetuar la vida. Com explica Hilde: «Els records són una mica més que res. Diem que un mort, mentre algú el recorda, no està mort. I les persones que han causat alguna mena de dolor... Almenys, que els seus noms quedin escrits.»

La salamandra del desert, els jueus i els catalans, éssers vius que Benet entreteixeix per crear una successió calidoscòpica de pobles, cultures, imatges i paisatges, comparteixen de diverses maneres una trajectòria comuna pel que fa a la noció de desplaçament, el perill d'extinció i la lluita dolorosa de sobreviure. Benet fa servir aquesta progressió metonímica per expressar les seves ansietats i obsessions artístiques en relació amb la transcendència, la mortalitat, la pertinença i la perdurabilitat d'un llegat artístic. Cap al final de l'obra, Claud viatja a Barcelona, on el seu ajudant, cercant els ambients de la seva propera pel·lícula, li assenyalava una plaça intrigant:

Darrere teu una església de principis del XX, al davant una altra de medieval... La imatge femenina que corona la font és una santa que protegia la ciutat... Però la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics, llatinoamericans... Et situes? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font.

La pel·lícula d'en Claud serà un melodrama sobre una espècie a punt d'extinció (el mateix tema del documental d'en Travis). La descripció de la plaça revela una certa semblança amb el barri del Raval i suscita, per tant, una reminiscència de l'escenari d'una altra obra de Benet, *Olors* (1998), un paisatge urbà d'enderrocs i runes, el barri de la seva pròpia infància. Es tracta d'una representació espacial de la precarietat de la vida, d'un barri en plena transició, assetjat per un fenomen de desplaçament, en perill de perdre la seva memòria històrica i els seus llaços amb el passat. Com observa l'ajudant, és «un fenomen en vies d'extinció.» És, a més a més, un paisatge, culturalment codificat, car la plaça de Barcelona que s'acosta a la desaparició és també una figura metonímica de la identitat i la llengua catalanes, contínuament sota una amenaça d'extinció. El documental de Travis i el melodrama de Claud s'entreteixeixen en una narrativa fílmica singular que contempla les qüestions de continuïtat i transcendència i reflecteix, com una imatge de mirall, la trama de *Salamandra*. Potser, com sembla suggerir l'obra amb un gir vagament existencial —i fins i tot, unanimitat— sigui possible aconseguir la transcendència a través del mateix procés de la creació artística, a través de les paraules, imatges i paisatges que perduraran immortals o immortalitzats sota la pàgina, la pantalla i l'escenari. A través de les pràctiques espacials de *Salamandra*, amb tots els paisatges que els seus personatges travessen, Benet

i Jornet, d'alguna manera, ha aconseguit una forma de transcendència, i ens ha mostrat com, a través de la transcendència, es pot donar sentit a la vida.

Al llarg dels anys noranta, el teatre de Lluïsa Cunillé exhibia una evasió persistent de signes d'identitat geogràfics i d'especificitat cultural amb la creació de paisatges —majorment urbans— desproveïts de característiques distintives, d'una naturalesa provisional, tènue i fugaç. I, mentre la ciutat de Barcelona era ostensiblement absent d'aquests paisatges urbans, hi havia excepcions significants, moments a les seves obres durant els quals podia sorgir una geografia espacial vagament evocativa d'aquesta ciutat mediterrània; per exemple, a les vistes momentànies del mar a través de les finestres de l'habitació d'hotel de *Privado* (1996) o el pis de *La venda* (1994). Fins i tot el títol d'una de les seves primeres obres, *Berna* (1991), insinuava lleugerament la presència de Barcelona a través d'una semblança fonètica amb la paraula «Barna».

Cunillé funda la seva dramaturgia en els llocs i terrenys espacials més comuns. Teoritzant una «pràctica del quotidià» Michel de Certeau percep en aquests espais urbans ordinaris i mundans una manera d'anar en contra de les jerarquies culturals que tendeixen a reforçar les construccions de poder. El quotidià de Certeau ens ofereix un punt de vista de la ciutat «des de sota» que emfatitza el valor de la creativitat, la invenció i la imaginació com a maneres de resistir l'autoritat i subvertir les relacions firmament establertes entre alt i baix, la cultura de l'elit i la cultura popular, la burgesia i la classe obrera. Als paisatges urbans de Certeau, com als de Cunillé, es porten al primer terme aquelles pràctiques i aspectes de la vida quotidiana que habitualment ocupen els àmbits clandestins que no són sempre visibles des de dalt, els espais intersticials, desapercebuts i sense pretensions, indistingibles i de vegades irrepresentables.³

3. Vegeu Ben HIGHMORE, pàg. 27.

Amb la seva contribució a la sèrie de l'any passat, titulada *L'acció té lloc a Barcelona*, ideada i encarregada per Toni Casares a la Sala Beckett, Cunillé es va traslladar des de l'àmbit del «no-lloc» al d'algun lloc, creant un mapa que projecta una visió particular de la ciutat de Barcelona.⁴ Construïda segons les mateixes línies estètiques minimalistes que han definit la prolífica trajectòria teatral de Cunillé, *Barcelona, mapa d'obres* en representa un moment culminant a la seva carrera, presentant una sèrie de personatges dels quals la relació amb l'espai urbà traça una perspectiva —un mapa del paisatge— de la ciutat en la qual han quedat inscrits detalls que ens parlen de poder, diferència, classe social, mort i gènere sexual.⁵

Des del principi al final, a través de cinc escenes, Cunillé genera una representació visual de la ciutat, al·ludint-se a un paisatge urbà poblat per llocs coneguts (i, de vegades grandiosos) que codifiquen l'obra de manera flagrant dins del context d'un discurs sobre la identitat cultural que és inconfusiblement barceloní: la Sagrada Família, la plaça de Catalunya, el Gran Teatre del Liceu, el Palau de la Música, la Rambla, el MACBA, l'Estació de França. L'obra se situa, tanmateix, dins d'un espai interior menys definit, menys conspicu, d'una pensió de l'Eixample, històricament una bastió de la burgesia barcelonina. Com ha observat Francesc Foguet, la pensió funciona com a espai exemplar de la noció de transició: ocupat per un flux perpetu d'éssers transitoris, «ideal per fer-hi confluïr personatges d'orígens, estatus, gustos i sensibilitats». En aquest sentit, Cunillé, paradoxalment, ha creat dins un paisatge específic, identificable, el tipus de «no-lloc» desdiferenciat que ens hem acostumat a trobar al seu teatre.

4. Vegeu Marc AUGÉ sobre el concepte del «no-lloc».

5. La visió de la ciutat que proposo està derivada de la meua lectura de Lawrence KNOPP, «Sexuality and Urban Space» i Sally MUNT, «The Lesbian *Flâneur*».

Començant a la primera escena i continuant al llarg de les escenes següents, s'escolta al fons una gravació de *La Bohème* de Puccini, conferint a l'obra des del principi un aire decadent i poc convencional. Es revela que el propietari de la pensió, antigament un empleat del Liceu, s'està acostant a la mort, i una nit, ell i la seva dona, esperant poder passar els pocs dies que els queden dins un espai íntim de tranquil·litat, demanen, un per un, que els llogaters deixin les seves habitacions. A través dels seus diàlegs, sempre per parelles, aquests éssers desplaçats i fora del lloc, que entremesclen l'ordinari amb l'excentricitat de manera sorprenent, revelen i recorden escenes de les seves vides, a mesura que el paisatge monumental de la ciutat es va desplegant.

Entre els llogaters hi ha una dona que té una vida modesta fent classes de francès. El seu fill és arquitecte, especialitzat en el *métier* absurd de dissenyar *xamfrans* i ella suposadament ha escrit una novel·la. La dona té una predilecció per passejar pels carrers de la ciutat de nit, en lloc d'anar de dia: «Alguna nit m'aturo davant les finestres on hi ha llum i la persiana aixecada, i observo una estona la gent que hi viu a dins» [13]. Els seus passejos errants, durant els quals de vegades fa una pausa per observar l'espectacle de les finestres il·luminades, són evocatiu de les escenes descrites per Walter Benjamin als seus escrits (*d'après* Charles Baudelaire) sobre la figura del *flâneur* parisenc, que va vagant sense presses pels carrers urbans, sense acabar d'incorporar-se completament a la multitud, delectant-se com un *voyeur* en allò que és quotidià i contemplant l'escena urbana amb els ulls desinteressats, i fins i tot melancòlics, d'un pintor de paisatges, o bé, el que Baudelaire anomena un *spectateur passionné* (Baudelaire, 1986: 9).

En una conversa amb el propietari de la pensió, la dona explica que, quan el seu fill era jove, tenia el costum d'acompanyar-la als seus passejos urbans:

Des de molt petit ja el portava a passejar amb mi per Barcelona, aleshores m'agradava retratar fàbriques abandonades i

solars buits. Qui sap si per aquesta raó ara li fan pànic els espais amples i buits com a tots els mals arquitectes. L'única cosa en la qual estem d'acord tots dos des de sempre és que cada vegada que passem per davant de la Sagrada Família ens vénen ganes de cridar. [...] He passat temporades llargues a fora, però sempre hi torno. I ara ja res m'estalviarà la transformació final, aquella que farà definitivament de Barcelona una ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta [17].

Entrellaçada amb el discurs de la dona sembla haver-hi una reflexió metateatral de part de Cunillé, qui, com la dona, demostrava en un moment del passat, una predilecció per retratar les mateixes fàbriques abandonades i solars buits, i ara dóna preferència a una mirada que contempla un paisatge arrelat en les particularitats espacials. El comentari de la dona al·ludeix, a més a més, a les transformacions contemporànies que ràpidament han alterat la cara del paisatge urbà barceloní, que, segons ella, han engendrat una certa mancança d'individualitat. S'invoca, doncs, una equivalència entre l'europèisme i la pèrdua d'identitat cultural, amb una actitud que sembla enyorar el passat.

A la tercera escena es revela que el propietari de la pensió posseeix una afinitat pel transvestisme, una pràctica que va començar a cultivar de manera furtiva durant els seus anys d'empleat del Liceu quan va adquirir el costum de provar entre bastidors les diverses peces del vestuari d'òpera. La seva dona també ha cultivat aquest hàbit de transvestisme amb la idea que, eventualment, disfressada d'home, pugui cobrar la pensió del seu marit després de la seva mort. Així, Cunillé confecciona una imatge de Barcelona segons la qual la zona excessiva, frenètica, excèntrica i heterogènia de la Rambla i del Liceu, una secció de la ciutat habitualment associada amb la noció de l'espectacle públic (i, d'alguna manera vagament evocador de les descripcions de Benjamin de les arcades parisenques, el domini preferit de la *flânerie*), s'ha entremesclat amb l'àmbit privat, ame-

surat, homogeni de domesticitat urbana i burgesa que és l'Eixample.

A l'última escena, hi ha un moment revelador durant el qual ell li explica a ella que abans de treballar al Liceu, exercia l'ofici de cartògraf urbà i que havia ajudat amb la preparació d'una guia de Barcelona. A la seva dona li regala una guia dins la qual ha fet una sèrie d'indicacions numèriques assenyalant les hores del dia quan, a causa del moviment del sol, els carrers de la ciutat es quedin enfoscats per l'ombra. «És com un gran mapa d'ombres» [61], ella declara. Aquest mapa d'ombres, d'una manera meta-textual, traça un retrat visual d'una mirada intrigant de la ciutat que ens recorda aquell punt de vista «des de sota» de Certeau. Els indicadors d'identitat –sexual, cultural, social– ja no són blancs i negres, sinó, enfosquits per les obres creades pel moviment del sol.

En aquest mapa d'ombres, com a l'escriptura de Certeau, Cunillé ha fet un gest que reformula les jerarquies socials i culturals tal com emergeixen sobre el gran mapa de la ciutat, oferint una mirada alternativa que subratlla la creativitat i la imaginació. Amb el retrat de la parella transvestida dins el món quotidià de l'Eixample, a més a més d'una processió de personatges dels quals les identitats també són lluny de ser fixes, ha exercit una mirada urbana a través del prisma d'una subjectivitat en moviment constant, així desfent les codificacions socials d'alt i baix, masculí i femení, centre i marge –codificacions que, històricament han estat inscrites dins la geografia de la ciutat–. Sally Munt ha teoritzat la possibilitat d'un «*flâneur* lesbià», «lliure de restriccions culturals i capaç de vagar pels carrers com vulgui» (Sally Munt, 1995: 117). Els personatges de Cunillé, de manera semblant, ens proporcionen una visió de Barcelona que desfà les definicions «heteropatriarcals», revelant aquells espais misteriosos i amagats que existeixen dins l'esfera del quotidià.

Els paisatges del quotidià de Cunillé, com els paisatges cinemàtics de Benet i Jornet, ens transporten a un univers

literariteatral on la identitat i la imatge de la ciutat sempre són elusives i enigmàtiques.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. Nova York: Verso.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Nova York i Londres: Da Capo.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *América*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama.
- BELL, David i VALENTINE, Gill (1995). *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Londres: Routledge.
- BENET i JORNET, Josep M. (2000). *Olor*. Pròleg de Josep M. Benet i Jornet i Enric Gallén. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya.
- (2003). *L'habitació del nen (Les tretze de la nit)*. Pròleg de Miquel M. Gibert. Barcelona: Edicions 62.
- (2004). *Salamanca*. Barcelona: Manuscrit inèdit.
- BENJAMIN, Walter (2002). *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland i Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap P (Harvard University Press).
- CUNILLÉ, Lluïsa (2004). *Barcelona, mapa d'ombres*. Barcelona: RE&MA 12 / L'Obrador de la Sala Beckett. Pàg. 7-66.
- (1994). *Berna*. (Amb *Home Perplex* per Raimon Àvila, *Patates* per Francesc Pereira i *La Trobada* per Josep Pere Peyró). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca Teatral, 83.
- (1997). *Privado*. *Escena*, vol. 37, pàg. 28-41.
- (1999). *La venda*. Tarragona: Arola. Teatre Contemporani, 3.
- CERTEAU, Michel de (2002). *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steve Rendall. Berkeley: University of California Press.
- CHAUDURI, Una (1997). *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FELDMAN, Sharon G. (2002). «*Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona*». Barcelona: Ed. Brad Epps. Apartat especial de *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, pàg. 269-87.
- FUCHS, Elinor i CHAUDHURI, Una (2002). «Introduction: Land/

- Scape/Theater and the New Spatial Paradigm». Dins: *Land/Scape/Theater*. Elinor Fuchs i Una Chaudhuri, ed. Ann Arbor: University of Michigan Press. Pàg. 1-7.
- GUILLAMON, Julià (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.
- HIGHMORE, Ben (2002). *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. Nova York: Routledge.
- KNOPP, Lawrence (1995). «Sexuality and Urban Space: A Framework for Analysis». Dins: Bell i Valentine. Pàg. 149-61.
- MUNT, Sally (1995). «The Lesbian *Flâneur*». Dins: BELL i VALENTINE. Pàg. 114-25.
- PINTER, Harold (1986). *Qui a casa torna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- RODOREDA, Mercè (1983). «La salamandra». Dins: *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 237-43.