



HAL
open science

Barcelona en tablas: la performatividad dramática al servicio de una resignificación de la ciudad

Laurent Gallardo

► **To cite this version:**

Laurent Gallardo. Barcelona en tablas: la performatividad dramática al servicio de una resignificación de la ciudad. Ciudades performativas. Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid, 2021. hal-03210281

HAL Id: hal-03210281

<https://hal.science/hal-03210281v1>

Submitted on 27 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent Gallardo

BARCELONA EN TABLAS: LA PERFORMATIVIDAD DRAMÁTICA AL SERVICIO DE UNA RESIGNIFICACIÓN DE LA CIUDAD

*En 2004, el dramaturgo José Sanchis Sinisterra declaraba: “[El teatro] es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, (...) para entender un poco el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro (...) o incluso para luchar por él” (p. 24). Esta es la nueva tendencia imperante en algunos ambientes teatrales españoles y también catalanes. El fenómeno se prestaría a consideraciones políticas de muy diversa índole que nos llevarían a enfrentar los complejos problemas de la amnesia colectiva sellada en la Transición y la posterior voluntad social de romper el pacto de silencio sobre el pasado reciente (el de la Guerra Civil y la dictadura franquista) suscrito en aras de la naciente democracia. En este capítulo, el autor analiza la obra teatral *Barcelona*, mapa d’ombres de Lluïsa Cunillé como caso paradigmático de una tendencia dentro del teatro catalán contemporáneo que, al convertir el escenario en un lugar de memoria, explora la memoria de Barcelona para intentar recuperar y consolidar la relación con el pasado reciente que las transmutaciones radicales del tejido urbano y humano amenazan con deshacer.*

En 2005, la estudiosa norteamericana Sharon Feldman publicaba un artículo acerca de la visibilidad e invisibilidad de Barcelona en las artes escénicas, donde reflexionaba sobre la situación paradójica que vivía el teatro catalán en los años ochenta y noventa. Si asistíamos

entonces a un resurgimiento de la creación teatral en Cataluña –especialmente, en su vertiente textual– esta *nueva dramaturgia catalana*¹ se caracterizaba al nivel ficcional por la ausencia de referencias espacio-temporales explícitas. Sharon Feldman formula al respecto el comentario siguiente:

La Cataluña invisible que llegó a definir buena parte del teatro contemporáneo catalán emergió en un contexto contradictorio, en el que las políticas culturales que enmarcaban la producción teatral durante la época postfranquista estaban constantemente preocupadas e incluso obsesionadas por la construcción de una identidad cultural catalana, por su proyección internacional y su protección ante diversas manifestaciones de la globalización o de la europeización (parr. 2).

Esta singularidad se justificaba entonces por la voluntad de universalizar y modernizar la creación teatral catalana rehuyendo un localismo cerril, incompatible con el deseo de proyectarse en un amplio marco cultural. En aquel contexto, la “nueva dramaturgia” parecía actuar, desde la escritura misma, para que las obras estrenadas en Cataluña también pudieran serlo en cualquier teatro del mundo. Sin embargo, este pragmatismo forzoso resultó a la larga contraproducente, al no tener en cuenta que la historia del teatro está plagada de obras y autores –Shakespeare, Ibsen, Chéjov, Williams– que precisamente ahondan en lo particular para explorar lo universal. Finalmente, esta ausencia sistemática de referencias explícitas provocó el rechazo de directores y espectadores hastiados por un teatro formalista que no incidiera en la realidad más inmediata. Toni Casares (2003) apunta al respecto que “al teatro de los años ochenta y noventa se le criticó en muchas ocasiones por su falta de atención a los problemas y a las circunstancias actuales. Como si, al estar demasiado ocupado en autodefinirse, hubiera obviado los asuntos de la colectividad y la realidad en la que vivía inmerso” (p. 6).

De ahí que esta tendencia a la descontextualización fuera contrarrestada en los años dos mil por un teatro nuevamente referencial, que incorporó marcos espacio-temporales presentes y pasados perfectamente reconocibles.² Una de las manifestaciones más ilustrativas de este proceso de recontextualización fue el ciclo teatral, “La acción

1 Véase Batlle (1994). El texto presenta un panorama temático y estético de esa nueva dramaturgia catalana.

2 Entre las obras de teatro catalán representativas de este proceso de recontextualización en los años dos mil, podemos citar también *Paradísoblidat* (2002) de David Plana, *Forasters* (2004) de Sergi Belbel, *Salamandra* (2005) de Josep Benet i Jornet o *El mètode Grönholm* (2005) de Jordi Galceran.

tiene lugar en Barcelona (una temporada de teatro local)”, que programó la Sala Beckett en 2003 y 2004. De este modo, se trataba de apostar por obras que abordaran temáticamente la ciudad y su actualidad. Entre los textos que se estrenaron entonces, cabe destacar *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé, figura clave de la nueva dramaturgia catalana, cuyo teatro es considerado por muchos como paradigmático de esta desubicación referencial³ a la que alude Sharon Feldman. Esta obra marcó sin embargo un giro en su escritura y, a partir de entonces, Lluïsa Cunillé construyó universos referenciales más identificables sin que esto implicara la asunción de un canon realista. Dentro del ciclo de la Sala Beckett, también se estrenó *Plou a Barcelona*⁴ (2004) de Pau Miró, autor perteneciente a una nueva generación de jóvenes dramaturgos que se dedicaron a reconectar la escritura dramática con el presente. Si estas dos obras inauguraban el retorno a un teatro comprometido con la actualidad, también abrían nuevas vías para indagar de qué manera el espacio teatral puede ser un lugar de reflexión sobre la cuestión urbana. Así pues, a partir de los años dos mil, Barcelona se convirtió en un *topos* temático del teatro catalán que, al dramatizar la ciudad y sus circunstancias, pretendía atender a su dimensión ciudadana.

Cabe señalar que los autores catalanes no se limitaron a recontextualizar la acción dramática ya que se trataba también de concebir Barcelona como un espacio de exploración teatral que permitiera cuestionar sus representaciones y la identidad colectiva que éstas generan. De este manera, la ciudad dramatizada acabó adquiriendo una función que podríamos llamar performativa. En un análisis sobre el teatro argentino, Lorena Verzero (2016) apunta que “la idea de ciudades performativas lleva consigo la construcción permanente y colectiva de espacios significados” (p. 11). Precisamente, en el caso catalán, al proyectar sobre los escenarios nuevas maneras de representar la Barcelona actual, los autores indagan las posibilidades que ofrece el teatro para resignificar el espacio, instaurando un juego dialéctico entre el lugar referencial y el espacio teatral.

Queremos abordar aquí la performatividad a partir de las reflexio-

3 Véase Sanchis Sinisterra (2002). Cabe señalar que, desde los años 2000, el teatro de Lluïsa Cunillé ha evolucionado hacia un mayor compromiso con la realidad referencial. Como señalábamos en el prólogo del volumen que recoge sus últimas quince obras, “si el primer teatro (...) declina el conflicto del individuo ante la implacable realidad, ahora Lluïsa Cunillé nos acerca al ojo del huracán: la ideología se convierte en el terreno privilegiado de exploración teatral. Así pues, la perspectiva intimista deja paso a una mirada panorámica para configurar un mapa sensible y tragicómico de la realidad que nos ha tocado vivir” (Gallardo, 2017: 13).

4 La programación del ciclo incluía dos obras más: *Do'm* (2004) d'Enric Cassasses y *Vides de tants* (2004) d'Albert Mestres.

nes de John L. Austin y de Judith Butler, que establecen una necesaria conexión entre lenguaje y acción. Austin (1962) señala que hay performatividad cada vez que el enunciado realiza aquello que enuncia de tal manera que el acto de habla implica una acción.⁵ En este sentido, podemos considerar que el texto dramático es en esencia performativo en la perspectiva del director ya que su proyección escénica supone la necesaria transformación de signos textuales en palabras y acciones que configuran la representación. Pero también lo es en la perspectiva del lector/espectador por su capacidad a intervenir a través de la escena en la política misma. Para entender este fenómeno, cabe recordar la teoría de la performatividad que formuló Judith Butler (2007) a principios de los noventa y que rebasa el campo lingüístico para convertir el concepto en categoría epistemológica, decisiva en los estudios de género. Incidiendo en el papel de la performatividad en este ámbito, Butler rechaza los planteamientos esencialistas de la identidad para concebir el género como una construcción social y cultural, que implica un proceso performativo en la medida en que el sujeto actúa en función del género al que la colectividad considera que pertenece. Frente a esta performatividad dominante, la filósofa norteamericana insiste también en la posibilidad de desarrollar una actitud de resistencia. Para ella, una acción es performativa cada vez que consigue generar realidad por transformación de la misma. En este sentido, se pueden llevar a cabo acciones de apoderamiento (*empowerment*), individuales o colectivas, con un potencial performativo que contrarreste los fenómenos de normatividad y, de esta manera, consiga transformar las relaciones sociales y de poder.

Partiendo de estos planteamientos teóricos, queremos observar de qué manera la representación teatral de Barcelona, al resignificar el espacio para dar sentido a determinadas autoidentificaciones colectivas, puede constituir un ejercicio de performatividad, teniendo en cuenta que el espacio urbano, al igual que el género, no puede definirse a través de postulados esencialistas, sino como una construcción social y cultural. Precisamente, se trata de ver cómo la recontextualización del teatro catalán a partir de los años 2000, y más particular-

5 Cabe recordar que, para Austin y Searle, la condición previa para que un enunciado sea performativo es su inscripción en las condiciones reales de enunciación puesto que necesita un contexto de realización que legitime el acto de enunciación. Esto explica que, para ellos, el teatro carece de fuerza performativa porque constituye una construcción ficcional. Habrá que esperar a Derrida y su reformulación de la performatividad para esquivar esta imposibilidad. Para el filósofo francés, el enunciado performativo puede emerger en cualquier contexto, real o imaginario, en la medida en que “no tiene su referente fuera de él, o en todo caso antes que él y frente a él. No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación” (Derrida, 1972: 382).

mente la teatralización de Barcelona, participa de la construcción de determinados lugares de memoria, no desde la política institucional, sino desde una actividad artística que, como lo sugiere Lorena Verzero (2016) en su estudio sobre el teatro argentino, permite “performar, es decir dar presencia al pasado en las obras de arte [con el fin de] genera[r] subjetividades que reviert[a]n en nuevos modos de concebir el pasado y de disputar la legitimidad [de las políticas de la memoria]” (p. 12). Para entender las implicaciones políticas de este proceso performativo, es necesario mostrar cómo, en el caso español, esta resignificación constituye una resistencia ante un discurso hegemónico que precisamente impide el surgimiento de una política memorialística.

MEMORIA Y RESISTENCIA

En 2004, el dramaturgo José Sanchis Sinisterra declaraba: “[El teatro] es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, (...) para entender un poco el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro (...) o incluso para luchar por él” (p. 188). El fenómeno se prestaría a consideraciones políticas de muy diversa índole que nos llevarían a enfrentar los complejos problemas de la amnesia colectiva sellada en la Transición y la posterior voluntad social de romper el pacto de silencio sobre el pasado reciente (el de la Guerra Civil y la dictadura franquista) suscrito en aras de la naciente democracia.⁶ En esta última década, marcada por la revisión del mito de una Transición hasta entonces incuestionable, el hecho de llevar a los escenarios el debate social sobre la memoria histórica parece haberse convertido en una constante. Dicha eclosión resulta, sin embargo, un fenómeno relativamente reciente comparada con lo acontecido en la narrativa y el cine español desde los años setenta. Mientras numerosos novelistas y directores se volcaban, al salir del franquismo, a la reivindicación de la memoria de los represaliados y vencidos como fundamento de una ética de la resistencia que rompía con el silencio imperante y el anterior discurso oficial, el mundo del teatro –con algunas notables excepciones– parecía más reacio a abordar esta cuestión. Antonia Amo Sánchez (2012) apunta al respecto que “la memoria histórica no constituye una temática relevante del teatro de los años ‘80, más interesado por problemas sociales: el paro, la droga, el desencanto” (p. 152), como si el arte del aquí y del ahora hubiera tenido que esperar la emergencia de dicha temática en el debate público para convertir el escenario en un verdadero lugar de memoria.

6 Véase Juliá (2011).

Cierto es que en Cataluña este nuevo fenómeno no surge exactamente en el mismo sustrato ideológico y social que alimenta la pulsión memorialística del teatro español puesto que, en el contexto catalán, la revisión del mito de la Transición coincide con un replanteamiento de la identidad colectiva que ha llevado al debate actual sobre la independencia. Esto explica en gran medida que la reivindicación del teatro como *lugar de memoria* se centre en la exploración de *la memoria de un lugar*. A partir de los años dos mil, numerosas son las obras cuyos títulos manifiestan esta intención: *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé, *Oblidar Barcelona* (2008) de Carles Batlle o más recientemente *Barcelona* (2013) de Pere Riera forman parte de un abundante corpus en que la capital catalana no es un simple telón de fondo ya que estos autores pretenden explorar la memoria de una ciudad en mutación.⁷

Barcelona vivió, a principios de los noventa, una amplia remodelación urbanística que, al transmutar el territorio y su geografía humana, marcó una ruptura con el pasado. El punto de inflexión no fue otro que el de los Juegos Olímpicos de 1992. Si la capital se dotó entonces de nuevas infraestructuras que mejoraron la vida de los vecinos, esta renovación tuvo un impacto en espacios simbólicos y significativos que estructuraban la identidad barcelonesa, borrando las huellas de un pasado colectivo. La ciudad se convirtió entonces en un territorio reconstruible *ad libitum*, obsesionado por lo actual y abocado al olvido de lo que fue.

Cabe señalar que el desafío postmoderno que supuso la salida del franquismo no se resolvió de la misma manera en Madrid, ya que la capital del Reino consiguió inventarse una nueva identidad cultural, surgida de los ambientes *underground*, de tal manera que, como apunta Bernard Bessière (2008), “la Movida hizo posible que Madrid tomara su revancha sobre Barcelona que, hasta entonces, se presentaba como la capital de todas la vanguardias. La influencia de la Movida, apoyada por una clase política oportunista, tendrá un alcance tal que la mayoría de los medios de comunicación extranjeros multiplicaron los reportajes, primero con perplejidad y luego con fascinación” (p. 148). Si en el caso de Madrid, se trataba pues de construir una identidad colectiva en reacción al pasado, en el caso de Barcelona, se buscó reanudar con una identidad perdida tras cuarenta años de dictadura franquista y una transición que institucionalizó la desmemoria. Esto explica, quizás, que el teatro español no haya experimentado de manera tan reiterada la necesidad de cuestionar la problemática relación

7 Entre las obras más recientes que exploran la identidad barcelonesa, hay que citar también *Una història catalana* (2013) de Jordi Casanovas y *Victòria* (2016) de Pau Miró.

de la ciudad con su pasado reciente.

Es importante recalcar que, en la mayoría de los casos, los dramaturgos catalanes no pretenden abordar Barcelona desde una perspectiva histórica asociada a una dramaturgia naturalista y/o costumbrista, sino reivindicar una memoria colectiva, inscrita en el territorio que, tal y como apunta José Sanchis Sinisterra, permita cuestionar el presente para proyectarse en el futuro. Y es aquí donde radica la dimensión performativa de esta Barcelona teatralizada, ya que la posibilidad de resignificar la ciudad a través de sus representaciones propicia que el espectador actúe con perplejidad ante los discursos que configuran la identidad colectiva asociada al espacio urbano. En este sentido, quiero analizar cómo *Barcelona, mapa d'ombres*⁸ de Lluïsa Cunillé representa una manifestación paradigmática de un teatro de la duda que rompe con una representación normativa de Barcelona y en el que la ciudad aparece como un lugar abierto a la resignificación.

BARCELONA, MAPA D'OMBRES: LA CIUDAD RESIGNIFICADA

Con el pretexto del encargo para el citado ciclo de la Sala Beckett, Lluïsa Cunillé elabora una obra en la que Barcelona cobra un protagonismo central. Manuel Aznar señala al respecto que *Barcelona, mapa d'ombres* compone “una cartografía humana de la ciudad, un mapa de la soledad urbana. (...) La protagonista indiscutible es (...) esta Barcelona postolímpica y postmoderna del actual siglo XXI, esta Barcelona del apogeo del neoliberalismo capitalista, del consumismo desaforado y de la globalización” (Aznar Soler, 2008: 258). Así pues, más que situar la acción en un espacio referencial, Lluïsa Cunillé desarrolla una reflexión teatral que dramatiza el antagonismo entre las apariencias proyectadas por el gran teatro de la Barcelona postmoderna y la realidad que se esconde detrás. Si la acción tiene lugar en la capital catalana, los personajes se desenvuelven en el interior de un piso burgués del Ensanche. La autora nos invita de este modo a rasgar el telón de las apariencias para contemplar, en una perspectiva intimista, el universo sombrío que ocultan las imágenes rutilantes de una Barcelona ficticia. En este espacio, conviven seis personajes y la acción transcurre en una misma noche. Él y Ella son una pareja de ancianos que regenta el piso. Quieren anunciar a sus inquilinos que han de mudarse ya que Él padece una enfermedad en fase terminal y desea morir sin extraños en su casa. Los inquilinos son una profesora de francés, lúcida y desencantada, cuyo hijo arquitecto ha contribuido a construir la nueva Barcelona aséptica y de diseño, un guardia de segu-

8 Para este estudio, utilizaremos la versión castellana de la obra traducida por la autora.

ridad que ha dejado su carrera de futbolista y ha sido abandonado por su esposa, y una joven camarera inmigrante embarazada. También aparece el hermano de la casera, un médico que sueña con incendiar la ciudad. La situación existencial de estos personajes, marcada por la soledad y la incomunicación, remite a la relación que cada uno de ellos tiene con la ciudad.

En la primera escena, el anciano viene a pedir a la profesora de francés que abandone el piso. Los dos personajes entablan entonces una conversación sobre la historia reciente de la capital catalana, recordando los barrios en los que han vivido. Al constatar con cierta amargura la paulatina pérdida de las señas de identidad que afecta el espacio urbano, exponen las vicisitudes de la transformación ineluctable a la que está sometida la ciudad:

ÉL- Podría ir a vivir fuera de Barcelona.

MUJER- He pasado largas temporadas fuera, pero siempre vuelvo. Y ahora ya nada me evitará la transformación final, aquella que hará definitivamente de Barcelona una ciudad intercambiable con cualquier otra capital occidental, acomodada y autosatisfecha (Cunillé, 2007: 15).

De este modo, la autora proyecta teatralmente los efectos negativos de la globalización sobre el territorio, que acaban convirtiendo Barcelona en un lugar impersonal y anónimo, propicio al turismo masificado y a la especulación inmobiliaria:

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 (p. 14).

Si el turismo aparece como una de las causas de esta transformación, también implica un proceso de ficcionalización del espacio urbano, consistente, como lo apunta Ana Prieto (2015), en “convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo” (p. 202). Así pues, vemos cómo este proceso no sólo afecta al entorno urbano, sino también a los individuos que viven en él: “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” (Cunillé, 2007: 20). Con estas palabras desalentadoras, la Mujer expresa el desarraigo existencial que provoca la transformación urbanística de la que su hijo, arquitecto, parece también responsable:

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 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 (p. 10).

Esta crítica conlleva implícitamente un diagnóstico acerca de la falta de implicación de los vecinos en la construcción de este nuevo paisaje urbano. Al igual que el arquitecto no tiene en cuenta a los habitantes de los edificios que él mismo ha levantado, esta nueva Barcelona no nace de una voluntad compartida, fruto de un consenso colectivo, sino de determinados intereses económicos al servicio de un turismo de masas que, como lo sugiere el texto, acaba colonizando la ciudad y desterrando a sus vecinos. Así pues, en esta primera escena, los personajes contemplan Barcelona desde una mirada retrospectiva que, al insistir en la brecha entre pasado y presente, genera en ellos un profundo sentimiento de desencanto.

La escena siguiente tiene lugar en otra habitación del piso, en la que conversan el Joven, un guardia de seguridad treintañero, y Ella, la esposa del anciano. Reiterando la situación teatral de la escena anterior, la mujer ha venido para informar a su inquilino que tiene que abandonar el piso pero este se resiste, aduciendo que se ha lesionado una rodilla. Al percatarse de la presencia de una pistola sobre la mesita de noche, la mujer se preocupa por su estado anímico. El Joven la invita a tomar asiento, mientras sigue por televisión un antiguo partido del Barça en diferido. De esta discusión, se desprende que su existencia está marcada por el fracaso: su mujer lo ha abandonado, su trabajo carece de interés y después de haber intentado ser futbolista profesional, ahora juega en el Júpiter, equipo barcelonés relegado a la tercera división. Como si de una metáfora se tratara, la relegación futbolística remite a una relegación social que lo mantiene en una situación de estancamiento existencial. La ventaja de los partidos en diferido, explica el Joven, es que “han suprimido los tiempos muertos, cuando no ocurre nada”. Y añade: “Ojalá se pudiera hacer lo mismo en la vida. Suprimir los momentos en los que no ocurre nada interesante. Pero entonces no quedaría casi nada” (p.29). Con este personaje, Lluïsa Cunillé dirige la atención hacia una juventud barcelonesa marginalizada y encallada en un entorno social que no ofrece salida alguna. A pesar de esto, el Joven formula un diagnóstico lúcido acerca de la sociedad en la que vive:

ELLA- (...) Cuando era joven, los museos estaban vacíos, no había ni vigilantes, cualquiera podía coger una pintura o una escultura y llevársela a su casa.

JOVEN- La mayoría de los museos siguen vacíos.

ELLA- ¿Ah sí?

JOVEN- La gente prefiere robar en las grandes superficies. Es allí donde hay más gente ahora (p. 26).

Con este comentario clarividente, irrumpe en la obra una Barcelona propensa al consumismo, donde la cultura queda relegada a un segundo plano; una sociedad que idealiza ilusoriamente determinadas realidades socioprofesionales –como el fútbol–, creando un inevitable sentimiento de frustración compartida. De este modo, la autora dramatiza la vacuidad existencial de esta juventud desilusionada y explora la cara oculta de la ciudad postmoderna, ya no desde una visión retrospectiva, sino desde la actualidad, para contradecir el discurso capcioso de una Barcelona esperanzadora, llena de oportunidades.

En la escena siguiente, asistimos de nuevo a un cambio de perspectiva temporal: la ciudad aparece ahora como horizonte de futuro para aquellos que emigraron a ella en busca de una vida mejor. Cuando la Extranjera entra en su habitación, se encuentra al anciano de la primera escena dormido en una butaca. Este se despierta y le deja su asiento porque está embarazada de cinco meses. De sus palabras se deduce que es latinoamericana y que se instaló en Barcelona huyendo de la guerra para trabajar como cocinera en un restaurante. A pesar de la precariedad laboral en la que vive, se queja sobre todo de que en Barcelona nadie se fije en ella: “A veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y me pregunten si me hice daño” (p. 43). La indiferencia social que la ciudad dispensa a la Extranjera rompe con la imagen de una Barcelona felizmente cosmopolita para evidenciar, una vez más, una realidad contraria, marcada por la segregación y la desigualdad. Este estado de invisibilidad también tiene una lectura metateatral, en la que los inmigrantes aparecen como los figurantes inoportunos de la escenificación social inducida por el turismo. Y para insistir aún más sobre este fenómeno de enclaustramiento individual y social, la autora desarrolla un sutil dispositivo metateatral ubicando una pecera en la habitación de la Extranjera:

EXTRANJERA- (*Mirando los peces.*) ¿Por qué será que nunca chocan?

ÉL- No lo sé.

EXTRANJERA- Y eso que la pecera es chiquita como mi habitación. Por eso los compré.

ÉL- Son muy bonitos...

EXTRANJERA- Como no los distingo tampoco les puse nombre (p. 41).

De la misma manera que la relegación social implica un encierro real, la presencia de la pecera metaforiza teatralmente este proceso de aislamiento y de invisibilidad que, como lo sugiere el texto, acaba provocando una pérdida de identidad.

Vemos también cómo, al igual que el Joven, la Extranjera es consciente de su propia marginalización: “Aquí, para que alguien la mire a una a los ojos, tiene que cortarse un dedo por lo menos o caerse por la calle (...). Aquí, cuando no quieren responder, dicen que no saben, y cuando no saben, dicen que no quieren responder” (p. 43). Pero esta lucidez no supone ninguna posibilidad de reacción de tal manera que, al final, predomina un sentimiento de resignación ante el orden social imperante en la ciudad: “Tener que vivir en una habitación chiquita (...) fue una obligación. Trabajar en una cocina chicharrándote de puro calor todo el día, (...) fue otra obligación” (p. 43). Prolongando la dimensión ejemplarizante de las dos primeras escenas, la Extranjera actúa aquí como un personaje cuyo destino personal remite a la condición colectiva de los inmigrantes instalados en Barcelona. Se trata así de confrontar las representaciones oficiales de la ciudad a una realidad que deja al descubierto su carácter engañoso.

Más adelante, la Extranjera confiesa al anciano que está embarazada de él. Y esta revelación acarrea otra confidencia:

EXTRANJERA- ¿Cómo es que se viste de mujer?

ÉL- Qué...

EXTRANJERA- El otro día se dejó la puerta del baño entreabierta y casi entré. (*Pausa.*) No tiene por qué contestar. (...)

ÉL- Verá, cuando trabajaba en el Liceo, a veces me disfrazaba con los trajes de las óperas y, ahora, como ya no estoy allí, algunas veces lo vuelvo a hacer; me vuelvo a disfrazar (p. 52).

Movida quizá por un sentimiento de compasión, la Extranjera saca entonces un estuche de maquillaje y lo ayuda a travestirse. Las reflexiones del hombre sobre sus motivaciones resultan esclarecedoras: “Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres” (p. 52). Si el tema del travestismo –recurrente en la obra– tiene una evidente dimensión metateatral, también remite a esta escenificación del espacio urbano que, siguiendo el *topos* del *Theatrum Mundi*, genera un universo donde lo irreal acaba solapando lo real.

Este antagonismo entre el ser y el parecer surge de nuevo en la cuarta escena, que representa el encuentro entre Ella y su hermano, el Médico. Mientras suena por la radio la retransmisión de *La Bohème* de Puccini, la mujer explica el argumento del tercer acto de la ópera,

cuyo acento trágico parece hacer eco a la situación de su marido, que padece cáncer en fase terminal. La conservación deriva hacia el trabajo del Médico en el hospital y sus pacientes anoréxicas: “Siempre hay un espejo que les recuerda que no bastan con lo que son, que a la larga cuanta más lo que parecen” (p. 57). Este diagnóstico clínico tiene también una lectura sociológica, al insistir en este proceso de exaltación de la apariencia característico de la sociedad postmoderna. De hecho, al igual que sus pacientes, el Médico parece vivir en un estado de frustración permanente. Recuerda que fue durante los Juegos Olímpicos de 1992 cuando sintió su último momento de plenitud existencial: “Hacía de voluntario en el Estadio Olímpico. Había una gran euforia con los atletas desfilando y el público aplaudiendo. Y de repente, cuando vi todos los colores de aquellas banderas, yo también la sentí” (p. 59). Sin embargo, esta aparatosa alabanza de los valores olímpicos no es sino el fruto de una ironía al servicio de una representación satírica de uno de los acontecimientos más emblemáticos de la historia reciente de la ciudad:

ELLA- ¿Qué sentiste...?

MEDICO- Aquella euforia y la necesidad de hacer algo, y entonces se me ocurrió bajarme los pantalones. (...)

ELLA- ¿Y que pasó después de que te bajaras los pantalones?

MEDICO- Unos guardias de seguridad me echaron fuera enseguida a empujes (p.59).

Este acto irracional acaba demostrando que la fraternidad, la paz y el entendimiento mutuo supuestamente asociados al olimpismo participan también de una sórdida escenificación, de un simulacro moral que oculta intereses mucho más prosaicos.

La mujer le pregunta entonces a su hermano si sigue acudiendo al psiquiatra y éste le contesta: “La endogamia es una enfermedad incurable, hermanita. No solo hay que ver las buenas familias de Barcelona que aún quedan para darse cuenta” (p. 60). La alusión al oscuro trasfondo familiar en el que viven inmersos estos dos personajes se dobla de una crítica social dirigida hacia la burguesía catalana y al corporativismo clasista que caracteriza la sociedad barcelonesa. Descubriremos más adelante que la relación entre estos dos personajes tiene un componente literalmente endogámico que, al nivel simbólico, remite a un modo de socialización propio a su clase social. Sin embargo, no parece que esta conciencia clasista les haya permitido mantener su estatus social: “Ojalá fuéramos ricos como antes, ¿verdad?” (p. 66). De ahí, quizás, la pulsión destructiva que los lleva a fantasear con prenderle fuego a los monumentos emblemáticos de la

capital catalana, empezando por el Liceo –“el problema es que pronto levantarían otro tan idéntico al segundo que haría olvidar incluso el primero” (p. 61)–, siguiendo con el Palau de la Música, el Museo de Arte contemporáneo –“Así nadie pensará que tenemos prejuicios musicales” (p.61)–, el campo del Barça, la Sagrada Familia, la Plaza de Cataluña –“habría que quemarla cada tarde como un reclamo más para los turistas que suben por las Ramblas” (p.61)– para acabar con el Paseo de Gracia. A medio camino entre humor y rencor, el delirio pirómano de los hermanos se cierne sobre los lugares reconocibles de la ciudad, que la convierten en una suerte de parque temático para turistas. Como si, a través de este acto de destrucción simbólico, se tratara también de romper con una determinada representación de la ciudad, que, como señala Ana Prieto (2015), “pretende superar la fragmentación del espacio urbano ofreciendo un mensaje único y claramente reconocible, una imagen competitiva a nivel mediático que seduzca y funcione como una marca, vendiendo un pasado digno, un futuro deseable y una determinada carga emocional” (p. 208).

Esta pulsión destructiva viene también compensada por la emergencia de una memoria histórica como reacción al cenagal postmoderno en el que se ha convertido la ciudad. Ella le comenta al Médico que su marido “sólo habla de la guerra. Dice que se acuerda muy bien, pero hasta ahora nunca había hablado de ello” (Cunillé, 2007: 63). Inesperadamente, como el eco de un pasado remoto, surge el recuerdo de la Guerra civil y, a partir de entonces, la memoria irá aflorando como un acto de resistencia personal frente al olvido generalizado que induce el proceso de indistinción del paisaje urbano. Esta cuarta escena se cierra también con un anhelo de huida:

MÉDICO– Vayámonos muy lejos esta noche.

ELLA– No me puedo ir a ninguna parte.

MÉDICO– Haz la maleta y vayámonos, venga (p. 70).

Ella se resiste porque tiene que cuidar de su marido enfermo. Sin embargo, la huida tampoco parece factible. Se puede escapar de una ciudad, pero no se puede dejar atrás el peso de una identidad fracturada. Y estos personajes, enfangados en las mentiras y los secretos inconfesables, no parecen dispuestos a enfrentarse con sus propios demonios.

Habrá que esperar la quinta y última escena para que surjan las verdades. La acción tiene lugar en una “habitación con mucha luz” (p. 73). Él sigue vestido de mujer y maquillado, tal y como lo dejó la Extranjera en su último encuentro. La mujer abre el armario, saca del bolsillo de un abrigo la pistola que le sustrajo al Joven en la segunda escena y le enseña a su marido cómo usarla:

ÉL- ¿Te lo ha enseñado el vigilante?

ELLA- Me lo enseñaron mi abuelo y mi padre.

ÉL- ¿Ellos tenían pistola?

ELLA- La tenían para defender lo que de todos modos acabaron perdiendo.

(Pausa.)

ÉL- Durante la guerra, un día jugando en la playa, encontré una pistola medio enterrada en la arena, pero ni la pude tocar, los chicos mayores de la pandilla la cogieron enseguida (p. 74).

La pistola provoca reminiscencias asociadas con la experiencia traumática de la guerra que, al aflorar, arraiga la ciudad en un pasado reciente y la resignifica como lugar de memoria. Mientras la pareja de ancianos evoca sus recuerdos, la mujer saca del armario un traje de hombre y empieza de mudarse. Entendemos entonces que este juego de disfraces forma parte de un plan orquestado por la pareja: en el momento en que Él fallezca, Ella se hará pasar por su marido a fin de seguir cobrando su pensión. Sin embargo, para que el plan funcione, tienen que convencer al hermano de la mujer para que falsifique el extracto de defunción. Antes de que Ella se quite de nuevo la ropa, Él decide revelarle que el niño de la Extranjera es el suyo. Llegado el momento de las revelaciones, Ella también se dispone a confesarle algo:

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

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 (p. 80).

La referencia a la endogamia en la escena anterior cobra aquí todo su sentido, aunque seguimos sin saber si el Médico conocía la verdad o si solamente la intuía. Tras estas confesiones, Él le hace a su mujer un sorprendente regalo, una guía de Barcelona que conserva desde su juventud: “Uno de mis 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” (p. 82). Esta guía constituye la huella tangible de una ciudad cuya fisionomía ya no existe, la foto fija de un territorio perdido que Él mismo acabó emborronando: “Un

verano que (...) trabajaba cobrando recibos de la luz, marqué aquí todas las aceras donde daba sombra (...). Pensé que el verano siguiente con la guía iría más rápido y pasaría menos calor, pero no me sirvió de mucho, porque enseguida entré a trabajar en el Liceo” (p. 81). También arrancó las hojas donde aparecía el Paseo de Gracia, en el que falleció la hija de la pareja, atropellada por un autobús. Al igual que un negativo fotográfico, la guía acaba conformando un “gran mapa de sombras” (p. 82) que dará título a la obra. Con este motivo meta-teatral, Lluïsa Cunillé nos brinda un clave de lectura: la obra también funciona como la cartografía sombría de la Barcelona actual, que expone sus zonas oscuras, allí donde no llegan los cantos de sirena de esta otra Barcelona rutilante e irreal.

Queda, sin embargo, una última confesión, que parece resolver uno de los grandes misterios de la ciudad condal a finales del siglo XX: ¿Cómo se incendió el Liceo? “Todo el mundo decía que hacía falta un nuevo Liceo, cada día que pasaba oía a decir a más gente que ojalá se quemara para construir uno nuevo y más nuevo. Así que lo hice, lo quemé yo” (p. 85), confiesa el anciano. Asegura también haber heredado de su abuelo el poder de prenderle fuego a las cosas sólo con el pensamiento. Por muy inverosímil que resulte, esta explicación tiene una lectura metafórica. Si la obra desprende un profundo desencanto, en esta última escena, Lluïsa Cunillé parece expresar una incurable fe en el pensamiento y en la voluntad, mostrándonos teatralmente cómo las palabras pueden incendiar la realidad. Se trata así de reafirmar el poder de la utopía como remedio a la resignación. El incendio del Liceo constituye, en última instancia, el acto performativo por excelencia, puesto que ya no son las palabras las que inducen la acción, sino el pensamiento.

La obra acaba con Ella saliendo de la habitación y el hombre vestido de mujer tumbándose en la cama. Mientras suena por la radio el final trágico de *La Bohème*, se entremezcla la música con el discurso radiofónico que el General Juan Bautista Sánchez pronunció cuando las tropas nacionales entraron en Barcelona. Cual sombra de un pasado traumático que invade el presente, las palabras del militar rompen con cierta imagen tópica de la resistencia que la ciudad ofreció al ejército franquista: “Os diré en primer lugar a los barceloneses y catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. (...) En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona” (p. 88). Se abren así una serie de interrogantes acerca del supuesto entusiasmo con el que los barceloneses recibieron a las tropas nacionales: ¿fue real o un acto de propaganda, un falseamiento de la verdad que anticipa la escenificación actual de una Barcelona pros-

tituida al turismo?, ¿fue la capital catalana la víctima expiatoria del franquismo triunfante o una ciudad con un talante pragmático que consintió aliarse con los vencedores en las postrimerías de la guerra? Vemos cómo la irrupción de la memoria abre un espacio de cuestionamiento que rompe con la univocidad de los discursos normativos sobre la identidad. Y precisamente, queremos ver cómo esta ambigüedad, esta indefinición formal está al servicio de una performatividad característica de la escritura de Lluïsa Cunillé.

PERFORMATIVIDAD *VERSUS* NORMATIVIDAD

Sharon Feldman (2006) señala que *Barcelona, mapa d'ombres* “genera una representación visual de la ciudad, aludiendo a un paisaje urbano poblado de lugares conocidos (y, a veces, grandiosos y monumentales) que codifican la obra de manera flagrante dentro del contexto de un discurso sobre la identidad cultural que es inconfundiblemente barcelonés” (p. 17). Si el texto puede leerse en clave identitaria, el propósito de Lluïsa Cunillé es cuestionar la manera en que las instancias de poder codifican la identidad a través de sus propios discursos. La autora explora así el antagonismo entre este ejercicio normativo y su percepción subjetiva. En la obra, la ciudad no suscita la adhesión de los que viven en ella. Predomina, al contrario, un sentimiento de desencanto, por no decir de rechazo profundo, simbolizado en la cuarta escena por el delirio pirómano del Médico. Este antagonismo cobra un sentido aún más fuerte cuando la ciudad aparece como un ente perjudicial e incluso destructivo. En la primera escena, el anciano le confiesa a la profesora de francés que su padre murió aplastado por una grúa y, más adelante, la pareja recuerda a su hija atropellada por un autobús en el Paseo de Gracia. Como lo apunta Ana Prieto (2015), “la ciudad agrede y mata a sus habitantes, ya sea por colisión (...), ya sea mediante una muerte lenta, un virus de hastío que los corroe y aniquila, como parece pasarles a todos los habitantes de la casa” (p. 214). Así pues, este antagonismo imposibilita que los personajes se identifiquen con un discurso normativo que resulta mistificador e insatisfactorio en la medida en que no simboliza la multiplicidad de los que viven en la ciudad.

Frente a este desvanecimiento de la identidad colectiva, la obra funciona como un revulsivo: por una parte, reincorpora al retrato urbano los seres habitualmente marginalizados y, por otra, reconfigura la ciudad como lugar de memoria sobrecargado de huellas –signos frágiles que traducen la presencia de una ausencia– para resignificar la identidad del territorio a la luz del pasado. Si los personajes de la obra son literalmente seres descolocados, en tránsito, que no consiguen proyectarse en la ciudad, no dejan de echar la mirada hacia atrás

para intentar crear un vínculo con el pasado que les permita conjurar su desarraigo. Así pues, la obra funciona como una cartografía de signos ambivalentes que forman un discurso eminentemente abierto. Las palabras del general franquista de la última escena resultan al respecto ilustrativas. Como señalábamos en otra ocasión, “la obra de Lluïsa Cunillé no es ni opaca ni dogmática: presenta el mundo como un espacio abierto a la significación y siempre defraudado por ella de tal manera que el teatro no es nunca una respuesta al misterio de la vida. Su función es la duda ante la realidad” (Gallardo, 2017: 13). Dicho de otra manera, ya no vale la ilusión teatral y esperar que la dramaturga dicte al lector/espectador la actitud a adoptar. Esta libertad recobrada es el engranaje a partir del cual se construye la utopía concreta de un teatro que, desde el texto mismo, no pretende ser asertivo, sino performativo. Y lo es en la medida en que sitúa al lector/espectador en la necesidad de tomar partido –y, por lo tanto, de actuar– en la construcción del sentido. Partiendo de la idea de Jacques Derrida (1972) según la cual la performatividad implica una “diseminación que escapa al horizonte de la unidad del sentido” (p. 384), Josette Féral (2013) recuerda que este concepto “aparece como sinónimo de fluidez, inestabilidad (...), y se sitúa a medio camino entre el reconocimiento de las significaciones y su ambigüedad” (p. 212). En *Barcelona, mapa d’ombres*, se trata pues de propiciar una actitud de perplejidad ante las representaciones de la ciudad derivadas de los discursos normativos de tal manera que el lector/espectador se ve en la obligación de cuestionar, en su propia realidad, la relación que él mismo tiene con estos discursos. Así pues, la ciudad representada bajo esta forma, lejos de constituir un nuevo discurso identitario, participa de una ética de la resistencia ya que configura un proceso de subjetivización alternativo al impuesto por los discursos de normatividad.

CONCLUSIÓN

Si a menudo se tiende a analizar la performatividad en las artes escénicas como un ámbito independiente del texto dramático, que explora las potencialidades de la ejecución presencial, existe también una performatividad propiamente dramática que, a través del texto teatral, propicia que el lector/espectador adopte una determinada actitud ante la realidad. El fenómeno de recontextualización del teatro catalán en los años dos mil y, más precisamente, las representaciones de Barcelona que surgen en estas circunstancias, nos brinda un ejemplo ilustrativo de esta performatividad dramática. Hemos visto que estas representaciones implican una resignificación de la ciudad como lugar de memoria en reacción a la amnesia colectiva institucionalizada por la Transición. El caso de *Barcelona, mapa d’ombres*

de Lluïsa Cunillé resulta paradigmático de este proceso, a través del cual el texto dramático cuestiona las representaciones de la ciudad que instituyen los discursos normativos. La autora construye así una cartografía sensible de Barcelona que, bajo la forma de un negativo fotográfico, expone lo que habitualmente permanece en la oscuridad. De esta manera, la obra reconfigura el espacio urbano a partir de la multiplicidad que lo define y de una memoria colectiva traumática que, al problematizar la identidad de la ciudad, rompe también con una representación unívoca. En lugar de ofrecer un discurso resolutivo, el texto funciona como un interrogante que se opone al carácter asertivo de la normatividad. Esta Barcelona teatralizada adquiere una función performativa ya que pone al lector/espectador en la necesidad de adoptar una actitud crítica ante los discursos oficiales y de replantearse su propia relación con la ciudad. Y es precisamente aquí donde reside la fuerza de la obra de Lluïsa Cunillé, que responde a la imperiosa necesidad de explorar la ciudad, no desde una concepción mimética del teatro, sino convirtiéndolo en un espacio de resistencia frente a la fuerza normativa del poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Amo Sánchez, A. (2012). El álbum familiar de José Luis Alonso de Santos: rompre le silence pour mieux se taire. En A. Paoli y S. Degenne-Fernández (Eds.), *Ruptures, fractures, blessures: l'identité en question dans le monde hispanique* (pp. 151-168). Paris: L'Harmattan.
- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Aznar Soler, M. (2008). Brillar con sombra propia o *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé. En W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (Eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (pp. 259-278). Hildesheim: Olms.
- Batlle, C. (1994). Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat. *Pausa*, (17-18), 25-47.
- Bessière, B. (2008). Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida. *Cahiers d'études romanes*, (18), 131-150.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Casares, T. (2005). A Barcelona (una temporada de teatre local). En E. Cassasses, *Do'm*. Recuperado de <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/826>.
- Cunillé, L. (2007). *Barcelona, mapa de sombras*. Madrid: Teatroautor.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de minuit.
- Feldman, S. (2005). Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Bar-

- celona (Catalunya invisible, part II). *Pausa*, (20). Recuperado de <http://www.revistapausa.cat/sobre-laparicio-i-la-desapari-cio-el-teatre-i-barcelona-catalunya-invisible-part-ii/>.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, (92), 205-218.
- Gallardo, L. (2017). Lluïsa Cunillé: ètica i estètica de la resistència. *Teatre reunit (2007-2017)*, Lluïsa Cunillé, (pp. 9-16). Barcelona: Arola editors.
- Juliá, S. (2011). *Elogio de historia en tiempo de memoria*. Madrid: Ediciones de Historia.
- Prieto, A. (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2015)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.
- Sanchis Sinisterra, J. (3 de abril de 2004). De la memoria a la escena. *ABC*, p. 24.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). Lluïsa Cunillé: una poética de la sustracción. En *La escena sin límites* (pp. 140-143). Ciudad Real: Ñaque.
- Verzero, L. (2016). Ciudades performativas: teatralidad, memoria y experiencia. En M. Cuesta, F. González y M. Stegmayer (Eds.), *Escenarios de inquietud (Ciudades, poéticas y políticas)* (pp. 11-20). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Recuperado de <https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2017/05/Libro-de-Actas-Simposio-SIIT6.pdf>.