HAL open science

Espacios, sombras, no-lugares

Mònica Güell

▶ **To cite this version:**

Mònica Güell. Espacios, sombras, no-lugares. Lugares ¿Qué lugares?, 17, Fondazione Università Ca' Foscari, 2020, Biblioteca di Rassegna iberistica, 10.30687/978-88-6969-432-5/005 . hal-03796683

HAL Id: hal-03796683

https://hal.science/hal-03796683v1

Submitted on 7 Dec 2022

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.

Lugares ¿Qué lugares?
editado por José Joaquín Parra Bañón

Espacios, sombras, no-lugares
Barcelona, Islandia y Nueva York en dos obras de Cunillé

Mònica Güell
Sorbonne Université, CRIMIC, France

Abstract The present contribution aims to study two pieces of the Catalan drama author Lluïsa Cunillé, *Barcelona, mapa d'ombres* and *Islàndia*, and the rhapsodic pulsion of these texts in their relation to space: dramatic space and literary space. It also focuses on non-places and the notion of nowhere, and finally we examine the function of some touristic guides.

Keywords Literature. Drama. Cunillé. Contemporary Catalan theatre. Space.

Sumario 1 Introducción. – 2 Espacios y viajes. – 2.1 El espacio escénico. – 2.2 El espacio dramático. – 3 El espacio literario. – 3.1 Hipotextos explícitos e implícitos en *Islàndia*. – 3.2 Intertextualidad e hipertextualidad en *BMO*. – 4 Sombras, no lugares. *L'enlloc*. – 5 Unas guías. – 6 Conclusión.

Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 17
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access
Published 2020-07-09
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-432-5/005

Une ville: de la pierre, de béton, de l'asphalte.
Des inconnus, des monuments, des institutions.
Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules.
Fourmilières?
Qu'est-ce que le cœur d'une ville?
L'âme d'une ville?
(Perec, *Espèces d'espaces*)

1 Introducción

En *Espèces d'espaces* (1974) Georges Perec construyó su peculiar «diario de un usuario del espacio» según las siguientes categorías elementales: la página, la cama, la habitación, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, Europa, el mundo, EL ESPACIO. Pese a una aparente simplicidad, su diario proporciona valiosas reflexiones acerca de nuestra relación al espacio. Partiendo de dichas categorías muy elementales, nos ha parecido interesante interrogarnos acerca de los espacios de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé. Entre su prolija producción teatral, hemos elegido dos obras particularmente interesantes, *Barcelona, mapa d'ombres*, estrenada en Barcelona en 2004 y publicada el mismo año,[1] e *Islàndia*, de 2009, estrenada en 2017 y publicada el mismo año.

Para mayor claridad expositiva, presentamos sucintamente ambas obras siguiendo a la especialista de Cunillé, Anna Prieto. La primera, *Barcelona, mapa d'ombres*,[2]

> Supone un hito en la trayectoria de Cunillé, por cuanto asume una realidad concreta y reconocible – la ciudad de Barcelona en el siglo XXI –, frente a una producción anterior caracterizada por entornos abstractos y por la ausencia de referentes externos. (Prieto 2016, 102)

Fue escrita a petición del director de la sala Beckett de Barcelona, Toni Casares, quien impulsó en 2004 un ciclo de teatro llamado *L'acció té lloc a Barcelona* (La acción tiene lugar en Barcelona) (Belbel 2016, 98). El argumento es el siguiente:

> Su acción transcurre en el curso de una misma noche y se sitúa en un piso del Ensanche de Barcelona; allí asistimos a diversos encuentros cruzados entre seis personajes: el anciano matrimonio

1 La obra en español es *Barcelona, mapa de sombras*, en *Primer Acto*, 2006, 314, 31-59, traducida por la propia autora. Ventura Pons ha realizado la película *Barcelona, un mapa*, en 2007.

2 De ahora en adelante abreviamos: *BMO*.

> de arrendadores – Él y Ella – tres inquilinos – la Mujer, el Joven y la Extranjera – y el Médico, hermano de la anciana. La noche en que tiene lugar la acción, Él y Ella […] hablan con los realquilados para pedirles que se vayan, puesto que el hombre está enfermo y quiere morir en casa. (Prieto 2016, 102-3)

La segunda obra, *Islàndia*,

> se inscribe claramente dentro de aquella parte de la producción de Cunillé que se ocupa de problemas político-sociales y económicos de la más candente actualidad. El contexto es la crisis financiera que estalló en 2008 en Islandia. (Prieto 2015, 699)

La trama es la siguiente:

> Un Hombre tumbado en la cama se encuentra de golpe a una Joven de veintidós años en su dormitorio, una desconocida que lo ha confundido con otro; después el Hombre presencia cómo un Chico de quince o dieciséis años – a todas luces su *alter ego* procedente de otra época y proyectado por su imaginación – coge la maleta y una guía de viaje y sale; ya en la siguiente escena, en el trayecto en tren a Manhattan, este mismo Chico conoce al Viajero, un extraño inventor, y al Médico; una vez en Estados Unidos, se deja timar por una Mujer mayor en una calle de Harlem, duerme en una jaula rodeado de perros rabiosos, atiende por momentos el puesto de perritos calientes de su padrastro en Wall Street, halla a su Madre en un banco de una catedral, acude a un hospital de Chinatown y allí reencuentra al Médico y al Viajero que conoció en el tren. (700)

En el presente estudio no trataremos de la teatralidad del espectáculo, sino de la teatralidad textual, o, para decirlo con palabras de Carles Batlle, de la pulsión rapsódica del texto (Batlle 2016), centrándonos en algunos pasajes relevantes de *Islàndia* y de *BMO* que configuran un universo dramático muy particular, el que Xavier Albertí ha llamado «Cunillélandia» (2000, 40-1). Veremos pues cómo se configuran los espacios y viajes; el espacio literario; las sombras, los no-lugares, *l'enlloc*; finalmente, a modo de coda, examinaremos la función de unas guías cuyo papel merece atención.

2 Espacios y viajes

El espacio puede articularse según categorías dobles: espacio dramático/espacio escénico, o espacio cerrado/abierto. Una constante en la obra de Cunillé es que los espacios aparecen íntimamente relacionados con la personalidad de los personajes y su actuación o ausencia de actuación.

2.1 El espacio escénico

En *BMO*, el espacio escénico lo ocupan las distintas habitaciones de un mismo piso del Ensanche. Así la escena primera tiene lugar en una habitación desordenada de un piso antiguo del Ensanche de Barcelona, la segunda en una habitación muy desordenada del mismo piso, la tercera en una habitación muy pequeña, la cuarta en una habitación grande, la quinta en una habitación con mucha luz. También un dormitorio es el punto de partida de la primera escena de *Islàndia*: «(L'HOME està estirat en un llit gros i antic, amb els ulls oberts. La JOVE està asseguda a sobre d'una maleta, darrere el capçal de ferro del llit. A sobre de la tauleta de nit hi ha un esmorzar i una poma» (Cunillé [2009] 2017, 117). Dos objetos escénicos e icónicos, una maleta y una guía de Nueva York de la cual se ofrecen ciertos fragmentos, nos invitan a emprender un viaje a Nueva York. Así, a partir de la escena segunda, el personaje del Chico – el *alter ego* del hombre – se halla en un tren con destino a Manhattan; en la tercera, en una calle de Harlem; en la cuarta, en una perrera del Bronx, en la quinta, en una esquina de Wall Street; en la sexta en un banco de la catedral de San Patricio; en la séptima y última, en la sala de espera de un hospital de Chinatown. Sus desplazamientos por la ciudad muestran fragmentariedad y una cuadriculación desordenada, aunque el protagonista viajó a Nueva York animado por el deseo de encontrarse con su madre. Asimismo, excepto la habitación, que representa el espacio de la intimidad, del mundo interior – *L'espace du dedans*, para decirlo con palabras de Henri Michaux –, los espacios por los cuales se mueve el Chico corresponden a los que se suelen incluir en la categoría de los no lugares: estaciones, trenes, aeropuertos, calles, bancos, pues se asocian a la transitoriedad.

2.2 El espacio dramático

En la segunda escena de *Islàndia*, el Chico sentado en un tren cuenta su caótico paso por el aeropuerto, donde hubo un apagón de luz. Este Chico, caracterizado por la juventud y la inocencia, canta, se ríe o sonríe a lo largo de toda la obra. Se ríe del caos en que se sumió

el aeropuerto a causa de un apagón de luz, donde todos corrían como locos. Siguiendo una lógica discursiva de la sugestión, se sugiere también el temor de los atentados, siempre presentes en la mente de los neoyorquinos, y que figuran explícitamente en la escena siguiente.[3] También se ríe de felicidad al final de la escena, lo cual no deja de sorprender al Médico neoyorquino, presumiblemente no acostumbrado a que la gente cante y se ría. La respuesta del Chico es de lo más lógico:

> METGE: I es pot saber per què rius?
> NOI: Perquè estic content de ser a Nova York. (Cunillé [2009] 2017, 129)

En esta primera escena la dramaturga nos deja entrever otro espacio, *hors-scène*, contrapuesto al de la caótica ciudad, el de la América rural y sus grandes extensiones: así, el personaje del Viajero alude a la granja de sus padres en el Wisconsin, breve mención de otros espacios donde la vida está más en armonía con la naturaleza.[4] A partir de la tercera escena, nos ubicamos en los barrios 'duros' de Nueva York, poblados por excluidos y marginales, hasta hace poco. Así, en una calle de Harlem, barrio histórico de los negros y de la pobreza, una señora mayor, hispana, que lo ha perdido absolutamente todo durante la crisis financiera del 2008, vende sus pertenencias y su intimidad, hasta sus recuerdos. La acción dramática transcurre en Harlem, pero el discurso nos lleva a Florida, el estado con el cual sueñan muchos americanos, donde la señora y su esposo iban a comprar una casa para su jubilación. Como ella, miles de norteamericanos vieron como el *American Dream* se desvanecía con la crisis financiera de las *subprimes* y el desplome brutal de la bolsa de Nueva York. El contraste entre el sueño y la realidad no puede ser más impactante:

> DONA GRAN: En Donald i jo havíem de comprar-nos una casa a Florida per anar-hi a viure quan ens jubiléssim tots dos, però ho vam perdre tot, tot el que havíem estalviat per poder comprar la casa de Florida. Ell es pot dir que va morir del disgust, i jo ja ho veus… Però d'aquestes històries en va plena Nova York i el país sencer. (131)

3 «No havia vist mai res de semblant. De sobte s'han disparat totes les alarmes, i tothom corria d'una banda a l'altra amb el telèfon mòbil enganxat a l'orella mentre la policia, amb els seus gossos, ens perseguien com bojos per escorcollar-nos a tots. Al final, de tant córrer, m'he posat a riure» (Cunillé [2009] 2017, 124).

4 «Al camp, el cel es mira més sovint que a la ciutat. Al camp, la felicitat depèn sobretot del temps que fa, de si plou o de si hi ha sequera» (Cunillé [2009] 2017, 125). La imaginación nos lleva hacia los cuadros de Edward Hopper.

Así, escena tras escena, Cunillé desmonta los tópicos del *American Dream*, y siguiendo su lógica temática que señala con el dedo el impacto de la crisis financiera que empobreció y marginalizó a miles de ciudadanos, el itinerario del Chico ha de pasar por el Bronx, y más precisamente por una perrera, donde se halla el personaje marginalizado de Robinson, cínico, violento, alcohólico. Como la señora mayor de Harlem, él también lo ha perdido todo, aunque por otras razones; antes socio de Delamarche, ahora trabaja en una perrera. Robinson duerme encerrado en una enorme jaula: «A l'aire lliure, dins d'una gàbia molt gran, algú dorm tancat en un sac de dormir davant d'una estufa petita encesa i un televisor gros apagat» ([2009] 2017, 135). La jaula, y el diálogo de una violencia verbal extrema, sumen al lector en una catábasis o bajada a los infiernos, son una parábola del Mal. El espacio adquiere una función metatextual: en efecto, el subsuelo de Nueva York y luego Manhattan se describen desde la perspectiva de abajo, de los infiernos y del reino de los muertos guardados por el Can Cerbero. Con cierta ironía macabra, Robinson recuerda la colonización americana por irlandeses, alemanes e italianos, y concluye sobre el estado de 'los de arriba': «Al Bronx així que esgarrapes una mica la terra et trobes caps de colons irlandesos, alemanys i italians per tot arreu. El subsòl de Nova York és ple de cadàvers i els de dalt no estem pas millor» (138).

De Manhattan, Robinson apunta con ironía mordaz una de sus múltiples paradojas: allí los perros viven mejor que los hombres.

> En tot América, hi deu haver uns cinquanta milions de gossos amb una vida de gos, doncs el milió i mig de Manhattan viuen com reis. Manhattan és l'únic lloc del mon on els gossos viuen millor que les persones. Al metro, la gent pot tossir i escopir damunt dels altres tot el que li doni la gana que no passa res, però si un gos tus en una gossera de Manhattan una sola vegada la tanquen per sempre. (140)

Siguiendo el conocido estudio de Bajtin ([1941] 2005) sobre el carnaval la estructura del texto es aquí claramente carnavalesca, de mundo al revés, donde los perros viven mejor que las personas.[5] Perros furiosos y cadáveres de colonos en el subsuelo, un hombre enjaulado, tal es la visión infernal del Bronx que nos ofrece Cunillé. Como contrapunto del frío y la brutalidad del Bronx, Islandia aparece mucho más cálida y hospitalaria. Si el subsuelo de Nueva York está lleno de muertos, el de Islandia es generador de calor y vida, como se aprecia en el siguiente diálogo entre el Chico y Robinson:

5 El mismo tópico según el cual los perros de Manhattan viven como reyes se aprecia en una revista de viajes sobre Nueva York, en un corto fragmento titulado «La folie des chiens» («La locura de los perros) (*Destination New York* 2011, 82).

NOI: Només de la senyora Delamarche. He vingut d'Islàndia per veure-la.
ROBINSON: D'Islàndia?
NOI: Sí, a Europa...
ROBINSON: Així també hi ha un país al món que es diu així de debò?
NOI: Sí, entre Amèrica i Europa.
ROBINSON: I què coi feu allà?
NOI: Què fem?
ROBINSON: Com es viu en país de gel?
NOI: Al subsòl i ha corrents d'aigua calenta natural que es fan arribar a totes les cases per escalfar-les. (Cunillé [2009] 2017, 137)

Como en otros diálogos de la obra, el fragmento muestra la sorpresa y la incredulidad de Robinson ante el origen europeo del Chico. El diálogo remacha la ignorancia de ciertos americanos. Los referentes de Robinson son pues americanos, y aunque ha oído Islandia, la palabra le suena o recuerda tal vez a Disneylandia, y lo apuntamos sólo como una hipótesis. Así interpretamos la frase: «Així també hi ha un país al món que es diu així de debò?», como un juego de palabras basado en una cuasi homofonía entre dos espacios, Dislandia (con la preposición 'de' antepuesta al nombre) y Disneylandia. Si nuestra intuición es cierta, no sólo se sugiere la ignorancia de ciertos norteamericanos, sino también la 'Disneylandización' creciente de ciertas ciudades, convertidas hoy en parques temáticos, tema también esbozado en *BMO*. Finalmente, el diálogo trata de la insularidad y del *entre-deux*: Islandia es una isla entre dos continentes, como también es una isla Nueva York: «He sortit d'una illa per anar a parar-ne a una altra» ([2009] 2017, 125).

Distintos son los espacios por los cuales se transita en *BMO*. Aunque el espacio escénico se ciñe a las distintas habitaciones de un piso del Ensanche, el espacio dramático despliega la geografía urbana de Barcelona: se mencionan el Poblenou, el Raval, las Ramblas, el Paseo de Gracia, la Plaza de Catalunya, lugares emblemáticos de la ciudad condal. Sin embargo, el propósito de la dramaturga es de señalar con el dedo la Barcelona de los especuladores y la gentrificación de los barrios antes populares:

DONA: Fa anys tenia una habitació a prop del cementiri, però quan van començar les obres de la Vila Olímpica em vaig mudar al Raval, m'hi vaig estar una bona temporada, fins que van aparèixer un altre cop els especuladors i els corredors de fúting. Arriben gairebé alhora. És inevitable. (Cunillé 2008, 21)

No parece inútil mencionar que el barrio del Raval – antes llamado barrio Chino – y su metamorfosis han generado en la literatura del

siglo XX y XXI numerosas ficciones, literarias y documentales.[6] *Plou a Barcelona*, de Pau Miró, con quien Cunillé comparte cartelera en 2004, se sitúa en un piso pequeño del Raval. En dos palabras: el Raval se ha puesto de moda, y a nivel sociológico, se constata cierta *gentrificación*. En *BMO* no falta la Barcelona monumental y turística, cuyos monumentos y lugares emblemáticos pautan el texto. De tan monumental y turística que se ha vuelto, los personajes de Ella y el Médico sueñan con quemarla y hacer desparecer las huellas arquitectónicas de la ciudad (Prieto 2015, 207), es decir cuantos monumentos y espacios culturales marcaron su historia: el Liceu, el Palau de la Música, el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), el Campo del Barça,[7] la Sagrada Familia, la Plaza Cataluña y el Paseo de Gracia. Sin embargo, la dramaturga dibuja en filigrana otra historia espacial de la ciudad, por ejemplo, la Barcelona de los burdeles en la segunda escena: «Molts diumenges quan deia que anava a veure el Barça el que de debò feia era anar a un bordell. A casa tots ho sabíem. Anar a veure el Barça era anar de putes» (Cunillé 2008, 32). El personaje de la Mujer también nos ofrece una mirada distinta sobre Barcelona. Así, cuando Él le pregunta a la Mujer si le gusta la Sagrada Familia, ella responde dándole la vuelta a la pregunta:

> ELL: No li agrada la Sagrada Família?
> DONA: *La pregunta potser hauria de ser a l'inrevés. Li agradem nosaltres a la Sagrada Família?* Si jo fos la Sagrada Família també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant. I sense la possibilitat de fugir a més a més.
> ELL: Se'n podria anar a viure a fora de Barcelona.
> DONA: 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*. (Cunillé 2008, 17; cursivas añadidas)

El tono de la última frase es particularmente pesimista. Los adjetivos *benestant i autosatisfeta* señalan con el dedo la previsible pérdida de identidad de la ciudad y su alma, en la era de la globalización.[8] Recordamos aquí la pregunta de Perec citada en el epígrafe, «Qu'est-ce que le cœur d'une ville? L'âme d'une ville?», a la cual intentan responder poetas, novelistas, artistas y cineastas. La Mujer, a quien le gusta pasear – *flâner* – de noche, tiene otra mirada sobre la ciudad y

6 Véase por ejemplo el dosier sobre el Raval en *Catalonia*, 24 (Thibaudeau 2019).

7 Sobre el Barça, baste recordar el lema «Més que un club», que lo dice todo.

8 La ciudad autosatisfecha es el blanco de la ironía de Quim Monzó en su relato titulado «Barcelona» (Monzó [1983] 2000) escrito unos años antes de los Juegos Olímpicos del 92.

sus habitantes. Ella busca la interioridad de la gente, lo que no se ve a través de las ventanas iluminadas de los edificios:

> DONA: Alguna nit m'aturo davant dels pisos que ha aixecat el meu fill i miro les finestres on hi ha llum i la persiana aixecada, i observo una estona la gent que hi viu a dins. No conec cap arquitecte, inclòs el meu fill, que tingui prou valor per fer una cosa així. L'especialitat del meu fill són els xamfrans, per això no té altre remei que treballar a Barcelona, però així que surt de la feina fuig a corre-cuita de la ciutat abans no es faci de nit. (Cunillé 2008, 13)

En *BMO* se alude brevemente a Venecia. En la cuarta escena dialogan Ella y el Médico sobre viajes. La última vez que viajó en tren, dice el Médico, fue para ir a Milán y a Venecia. Como Nueva York, Venecia es un potente crisol de sueños en el imaginario colectivo,[9] así que cuando Ella le pregunta al Médico si le gustó Venecia, la respuesta no es la que espera el lector, pues alude a cierta decepción inicial, de ahí la sorpresa o incredulidad de Ella, con la réplica «De debò?»:

> ELLA: I et va agradar Venècia?
> METGE: Al començament em va decebre.
> ELLA: De debò?
> METGE: Fins que no vaig arribar al barri de l'Arsenal una tarda. Allà vaig veure els colors per primera vegada.
> ELLA: Quins colors?
> METGE: Tots. (428)

3 El espacio literario

La literatura del siglo XIX 'inventa' la ciudad. Los autores de los cuales se inspira Cunillé en *BMO* y en *Islàndia* son los que cantaron el esplendor y la miseria de las ciudades (París, Nueva York), como Baudelaire, Kafka o John Dos Passos. Nos centramos ahora en algunos hipotextos[10] explícitos e implícitos que traslucen en ambas obras, y en el juego que se establece entre el hipotexto y el hipertexto.

9 No es la Venecia turística la que interesa a Cunillé; véase, pero ejemplo, el siguiente diálogo de *L'aniversari*, donde se alude a un sangriento ritual que se hacía en la plaza San Marco: «El de los perros que perseguían a los cerdos hasta la plaza y allí la gente los mataba a hachazos y a cuchilladas [...]. Hasta que la plaza era como un gran matadero donde la gente recogía todos los pedazos de cerdo que podía» (cit. en Prieto 2015, 160).

10 Para la hipertextualidad, véase *Palimpsestes*, de Gérard Genette (1982); para otras hipertextualidades en Cunillé, remitimos a Gallardo 2017 y a García Villalba 2019.

3.1 Hipotextos explícitos e implícitos en *Islàndia*

Uno de los hipotextos explícitos de *Islàndia* es *Manhattan Transfer* (1925) donde John Dos Passos ofrece un mosaico de historias y personajes que se cruzan en la ciudad tentacular, la ciudad-mundo. En *Islàndia*, la Mujer mayor vende este libro en una calle de Harlem (Cunillé [2009] 2017, 130); esta alusión explícita es una primera invitación para explorar el juego hipertextual entre ambas obras. Así, de la misma novela se ofrece una alusión implícita en la quinta escena ubicada en Wall Street, sede de la bolsa de Nueva York y epicentro de la finanza mundial. Un Cliente, personaje que merodea por ahí y que ha perdido dinero en la bolsa, alude a la leyenda de un tal Harland:

> CLIENT: Sempre que el vell Harland portava posada la corbata blava, a la borsa pujaven les accions com l'escuma, fins que un dia se la va descuidar en un hotel de putes i des d'aleshores tot va començar a anar malament a Wall Street. I ara fins que el vell Harland no recuperi la seva corbata blava, les coses no s'arreglaran. ([2009] 2017, 145-6)

La referencia es un guiño al personaje Joe Harland, ayer rico, hoy miserable, que relata su éxito en la bolsa y «el singular predominio de la suerte en los negocios humanos», con su consiguiente derrumbe:

> Pero ya están ustedes muertos por saber mi secreto, que creen podrá servirles… De ningún modo… Era una corbata de seda azul que mi madre me hizo cuando chico… No se rían, vamos… No, no estoy tratando de armarla. Es simplemente otro ejemplo del singular predominio de la suerte en los negocios humanos. El día que me aventuré con otro tipo a meter mil dólares en títulos de Louisville y Nashville, llevaba aquella corbata. Subieron veinticinco enteros en veinticinco minutos. Aquello fue el principio. Luego, poco a poco noté que cada vez que no llevaba la corbata perdía. (Dos Passos [1925] 1984, 116)

Otro hipotexto implícito es *Amerika* de Kafka. Así, el Chico tiene más o menos la misma edad que el joven Karl Rossmann, emigrante europeo, cuando llega a América: quince el primero, dieciséis el segundo. Es significativo que los únicos personajes que tienen nombre proprio en *Islàndia* son Robinson y Delamarche, nombre de los mismos personajes picarescos con quienes el joven Karl Rossmann se cruza en su deambular por América. Robinson el irlandés es en *Amerika* «esclavo de Delamarche», y en Cunillé un personaje deshumanizado, mientras que Delamarche parece tener una situación ligeramente mejor al vender perritos calientes en Wall Street. Como dice acertadamen-

te Laurent Gallardo (2017, 15) en el prólogo, «L'obra dialoga constantment amb els textos fundadors d'una Amèrica desmitificada».

Finalmente, cabe mencionar el hipotexto bíblico del *Apocalipsis*, pues numerosas son las alusiones al fin del mundo, ya desde la primera escena en la cual se relatan ciertas viejas leyendas islandesas: «Els déus i els gegants es barallaran entre ells […] Només sobreviuran uns quants homes i déus que tornaran a poblar el món i tot començarà de nou una altra vegada» (Cunillé [2009] 2017, 123).

3.2 Intertextualidad e hipertextualidad en *BMO*

En la primera escena de *BMO* (Cunillé 2008, 389, 395, 397) se citan versos de *Las Flores del Mal* de Baudelaire, con tres citas en francés: «Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis!», verso de «Le Voyage» de Baudelaire; «Voici le soir charmant, ami du criminel», primer verso de «Harmonie du Soir»; «Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?», último verso de «Le goût du Néant». Son citas de unos poemas muy conocidos, cuyo rastro deberá encontrar el lector, pues nunca se nombra al autor o se da el título del poema. Baudelaire canta el Mal, el *Spleen* y la Nada, y los versos están en perfecta consonancia con la mirada desencantada y esplínica de la Mujer. Asimismo, cuando deambula de noche por la ciudad observando a la gente detrás de las ventanas iluminadas, recordamos el poema en prosa «Les Fenêtres»: se adopta la misma perspectiva que Baudelaire, con una mirada del exterior hacia el interior.

La mención del suicidio de Ana Karenina en la cuarta escena es un guiño claro a la novela epónima de Tolstoi, que se concluye con el trágico suicidio de la heroína echándose debajo de un tren. Esta alusión explícita prepara al lector y al espectador al suicidio potencial del Hombre al final de la obra, dejando el desenlace abierto.

4 Sombras, no lugares. *L'enlloc*

Los que Marc Augé definió como no lugares en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* abundan en la obra de Cunillé. Recordamos su definición:

> La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos. (Augé [1992] 2000, 83)

Sin embargo, el crítico matiza más lejos la potencial dicotomía entre lugares y no lugares, afirmando que no hay tal dicotomía:

> En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño). Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. Pero las palabras de moda – las que no tenían derecho a existencia hace unos treinta años – son las de los no lugares. (110-11)

Así, en *BMO*, la Mujer recuerda aquellos tiempos cuando llevaba a su hijo de paseo, y a ella le gustaba retratar fábricas abandonadas y solares vacíos; lo llevaba también a la estación de Francia, para ver cómo entraban y salían los trenes.[11] Finalmente, este personaje no consigue proyectarse en el futuro, y no se ubica 'en ninguna parte': «Aleshores tracto d'imaginar-me a mi mateixa dintre de deu anys, i, francament, no puc imaginar-me. Tracto d'ubicar-me en algun racó concret o passejant per algun carrer però no sóc enlloc» (Cunillé 2008, 396). Queda claramente dicha su radical desubicación.

En *Islàndia*, el Chico apenas permanece un par de días en la ciudad. Lo hallamos en un tren, una perrera, la calle (Harlem o en una esquina de Wall Street), la sala de un hospital de Chinatown… espacios de paso, transitorios, que reactualizan a la luz de la posmodernidad el tópico del *homo viator*, del viajero. En nuestra opinión, la escena más relevante en cuanto a la transitoriedad es la sexta, el clímax de la obra, pues dramatiza el encuentro entre el Chico y su Madre – finalidad del viaje del Chico – en un banco de la catedral de San Patricio. La elección de esta célebre catedral situada en el corazón de Manhattan, entre la Quinta avenida y la Cincuenta, no es anodina. El lector o el espectador esperaría de dicho lugar sagrado una redención del Mal, pero no hay redención alguna y el banco confirma lo efímero del encuentro entre madre e hijo, o mejor dicho del desencuentro. Así son sus vidas: transitorias, se cruzan un instante y siguen su camino.

5 Unas guías

De sumo interés son las dos guías presentes en ambas obras. La inclusión de textos considerados como para-literarios o infra-literarios es un ingrediente de la llamada literatura de la posmodernidad. Releyendo a Perec en *Espèces d'espaces*, nuestro punto de partida, topamos con la inclusión de una guía de Londres de 1907, el Baedeker,

11 Sobre éste y otros aspectos, véase la tesis de Fabrice Corrons (2009).

con todo tipo de consejos para los viajeros. En la última escena de *BMO* Él regala a Ella una vieja guía Barcelona, en la cual señaló todas las aceras donde había sombra:

> ELL: Un estiu que feia molta calor i treballava cobrant rebuts de llum, vaig marcar aquí totes les voreres on donava l'ombra. Els números de dalt són les diferents hores del dia, perquè les ombres es van movent amb el sol, no estan mai quietes. (Cunillé 2008, 443)

La réplica de Ella «És com un gran mapa d'ombres» da la metáfora que define la ciudad y da título a la obra. La ciudad no se define a partir de la luz y lo visible sino todo lo contrario, se cartografía lo que no se ve, lo oscuro, la sombra, con todo el potencial imaginario, dramático y poético que encierra la palabra sombra. Con una función metatextual o metadramática evidente, situada al final de la obra (escena quinta), la guía tiene por función de mostrar otra faz de la capital catalana, en una lectura retrospectiva. Por el contrario, en *Islàndia* la guía de la primera escena se lee en clave alegórica de una ciudad-mundo, capital de los sueños, los excesos, la desmesura, y por ello tiene una función metatextual o metadramática prospectiva:

> Nova York no és Amèrica. Una capital mundial no es pot tancar dins d'uns límits geopolítics. A Nova York es parlen totes les llengües, es preparen tots els plats, estan representades totes les races i nacionalitats, tenen cabuda tots els somnis i es perpetren tots els abusos. [...] És una ciutat estimulant i depriment alhora, aterridora i gloriosa, però sempre desmesurada... (Cunillé [2009] 2017, 119)

Nos ha parecido interesante comparar esta presentación de la Gran Manzana con la guía turística de Nueva York ya aludida que recoge fragmentos del escritor neoyorquino Jerome Charyn. También él alude al alma de Nueva York, contraponiéndola a París. En París, nos dice Charyn, la vida está en el interior de los apartamentos, puertas adentro, mientras que en Nueva York «todo está en la calle»:

> *Cette ville n'a pas d'âme secrète, elle ne cache rien*, assure Charyn. *À titre de comparaison, Paris m'apparaît davantage comme une ville-musée. Elle propose aux yeux de passants ses monuments magnifiques et imposants, mais la vraie vie se joue à l'intérieur des appartements, derrière les portes fermées. Alors qu'ici tout est dans la rue.* Mais elle est aussi pour lui une ville "sauvage", voire "psychopathe". *New York est l'Amérique dans ce qu'elle a de plus brut [...] comme une pulsation secrète du pays,* écrit-il dans *Metropolis*, magnifique immersion dans les entrailles urbaines. (*Destination New York* 2011, 17; cursivas del original)

6 Conclusión

Siguiendo las pautas de la posmodernidad, la representación de Barcelona y de Nueva York que nos ofrece Cunillé a través de sus espacios es parcelaria y fragmentada. Siguiendo los ejemplos liminares de Baudelaire, el poeta del *Spleen de París*, de Kafka en *Amerika* y de John Dos Passos en *Manhattan transfer*, la dramaturga catalana revisita el tema de la capital, en pleno siglo XXI. Mostrando lo que no se ve, lo invisible, desde la perspectiva de los de abajo, para citar un título conocido, o «las vidas minúsculas»[12], con su soledad y su precariedad a cuestas, con su desubicación. Traza «una cartografía humana de la ciudad de Barcelona, un mapa de la soledad urbana» según Manuel Aznar Soler (Prieto 2016, 103). De Nueva York, capital de los sueños, capital de la finanza, capital de la pobreza, capital de todos los excesos, se nos ofrece una visión esperpéntica que pone a la luz, sin concesiones, la miseria moral de hombres y mujeres desorientados y desubicados, en una sociedad enferma a causa de la codicia de los tiburones de Wall Street. El Médico de *BMO* quiso hacerse cirujano para buscar el alma, pero no la halló en ninguna parte: «Saps per què em vaig fer cirurgià? Per poder buscar l'ànima, però no la vaig trobar enlloc, no hi era» (Cunillé 2008, 427). Y el Médico de *Islàndia* fustiga la codicia en la última escena, cuando atiende a dos pacientes en coma: «L'un amb una pila de pastilles i l'altre amb una bala al cap. L'un per culpa d'haver perdut tots els seus diners i l'altre per haver volgut aconseguir els que no eren seus. El més segur és que cap dels dos arribi fins a demà» (Cunillé [2009] 2017, 156).

A través de la imagen de esos pacientes en coma – ciertamente un detalle en la economía dramática, pero en un lugar clave, la última escena – podemos preguntarnos, rizando el rizo, si no será el coma una de las metáforas del estado de nuestra sociedad enferma. A lo largo de sus obras, y de manera más clara a partir de 2007, la mirada inquieta de Cunillé nos invita a interrogarnos acerca de nuestro modo de vida y nuestra relación a la ciudad y al espacio. Éstas son algunas pistas de lectura inspiradas por ambas obras de la dramaturga catalana.

12 Aludimos al título *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984).

Bibliografía

Albertí, X. (2000). «Cunillélandia». *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 284, 40-1.

Augé, M. [1992] (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de M. Mizraji. 4a impresión. Barcelona: Gedisa.

Bajtin, M. [1941] (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza.

Batlle i Jordà, C. (2016). «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució». Batlle, C.; Gallén, E.; Güell, M. (dirs), *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Lleida; Barcelona; Paris: Punctum; Institut del Teatre; UPF; Université Paris-Sorbonne, 45-65.

Baudelaire, C. [1857] (1968). *Œuvres complètes*. Paris: Seuil. L'intégrale.

Belbel, S. (2016). «La acción tiene lugar en Barcelona». Sotelo Vázquez, M. (ed). *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 95-8.

Corrons, F. (2009). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique singulière? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'Escola de Sanchis»* [thèse]. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail.

Cunillé, L. (2008). «Barcelona mapa d'ombres». *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62, 383-448.

Cunillé, L. [2009] (2017). «Islàndia». *Teatre reunit 2007/2017.* Tarragona: Arola, 115-57.

Destination New York (2011). *Destination New York*, 8, primavera.

Dos Passos, J. [1925] (1984). *Manhattan Transfer*. Trad. de J. Robles Piquer. Barcelona: Seix Barral.

Gallardo, L. (2017). «Pròleg». Cunillé, L., *Teatre reunit 2007/2017.* Tarragona: Arola, 11-16.

García Villalba, M. (2019). «La incertidumbre de la posmodernidad. *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 167-83. `http://anagnorisis.es/pdfs/num19.pdf`.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

Kafka, F. [1927] (1946). *L'Amérique*. Trad. de A. Vialatte. Paris: Gallimard.

Michon, P. (1984). *Vies minuscules*. Paris: Gallimard.

Monzó, Q. [1983] (2000). *L'illa de Maians*. Barcelona: Quaderns Crema.

Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée.

Prieto Nadal, A. (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2004-2014)* [tesis doctoral]. Universidad nacional de Educación a Distancia. `http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Aprieto`.

Prieto Nadal, A. (2016). *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.

Thibaudeau, P. (dir.) (2019). «Entre Chino et Raval, représentations littéraires et filmiques des mutations d'un quartier de Barcelone». *Catalonia*, 24, premier semestre 2019. `https://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-24/`.