



APRÈS MOI, LE DÉLUGE

de
LLUÏSA CUNILLÉ
direcció
CARLOTA SUBIRÓS

SET PENSAMENTS ABANS DEL DILUVI

de carlota subirós

(per ser llegits després)

1.

Après moi, le déluge em sembla una peça d'una extraordinària intel·ligència moral i teatral. El desembre de 2004, Lluïsa Cunillé va rebre l'encàrrec del Teatre Lliure d'escriure una peça prenent com a estímul una pàgina de diari que donava compte de l'informe anual de la FAO (Organització de l'Aliment i l'Agricultura de les Nacions Unides) sobre els índex de mortalitat infantil al món en relació a la malnutrició i la fam. De fet, els pobres nens de l'Àfrica que es moren de gana han estat un fantasma recurrent en la formació convencional de la mala consciència europea al llarg de diverses generacions. La seva imatge ha estat utilitzada insistentment tant per celebrar la riquesa del menjar que a nosaltres sí que ens és donat (és a dir, per fer empassar les sopes als nens sobreali-

mentats o desganats que es neguen a menjar), com per reclamar una petita contribució humanitària davant la injustícia del món (és a dir, per aconseguir una quota de l'anomenada 'solidaritat' que, fins i tot amb la millor de les intencions, sovint confirma més que no pas transforma les desigualtats escandaloses que regeixen les condicions de vida al món).

Amb la seva escriptura, Cunillé ha fet un exercici radical de pudor i d'exigència. Ha conjurat aquesta imatge, sense mai mostrar-la. S'ha situat al cor de l'Àfrica sense sortir de l'habitació d'un hotel de luxe d'una gran ciutat i sense posar en escena més que un home i una dona occidentals. Com no podia ser d'altra manera, el compromís ètic profund d'aquesta peça es desplega en la seva forma, en el bell joc teatral que proposa als seus actors. Ell és un home de nego-

cis afincat a Ciutat del Cap. En els darrers anys treballa per a una companyia sud-africana que es dedica a l'extracció i la comercialització del coltan, una conjunció de dos minerals recentment descoberta que resulta fonamental en el desenvolupament de noves tecnologies. (Els enormes jaciments de coltan del Congo han atret a aquest país àvides multinacionals de l'electrònica que, directa o indirectament, s'aprofiten de la inestabilitat política, la pobresa i la corrupció locals per fer-hi un negoci terriblement rentable). Ella va arribar a l'Àfrica com a cantant d'un creuer de luxe i fa anys que viu reclosa en aquest hotel de Kinshasa, fins al punt que ni tan sols recorda quan temps fa que en va sortir per última vegada. Treballa com a intèrpret, de manera que ha de fer de filtre, constantment, dels mil tractes que dia a dia van teixint la història de les relacions entre diverses nacionalitats i interessos al Congo –una història dolorosament dominada, des de finals del segle XIX, pel saqueig i l'exploració. Són dues persones completament soles, i cadascuna ha bastit a la seva manera una forta cuirassa que l'aïlla de la cruesa del món que l'envolta. Aquesta cuirassa és, precisament, un dels temes implícits de l'obra: com la consciència europea s'ha blindat contra el reclam d'un continent mentre el segueix expoliant sense cap mena d'escrúpols. Com cada persona que viu en unes condicions privilegiades tanca els ulls o tanca l'ànima davant les injustícies de tot ordre que sustenten el sistema d'aquest privilegi.

2.

Àfrica com a absència. Cunillé dona veu a un home d'un petit poblet al nord del

Congo, allà on Conrad va situar l'enlluernador *Cor de les tenebres*. Com el mític Kurtz, aquesta figura, que domina la peça, brilla literalment per la seva absència. És una veu que arriba a l'ànima. Però al contrari de Kurtz, la seva és una vindicació de justícia, de noblesa, de dignitat. Una veu que reclama la seva existència.

La pàgina d'internet worldmapper.org ha desenvolupat un sistema de representació cartogràfica que genera uns peculiars mapes del món a partir d'indicadors socioeconòmics com ara la renda *per capita*, el nivell d'escolarització o el nombre de metges per habitant. En molts paràmetres, el continent africà s'encongeix fins a gairebé desaparèixer. És desconcertant i molt explícita, aquesta imatge. Una Europa inflada com un globus i una Àfrica xuclada com un drap espremut fins a l'última gota. Una enormitat d'oceà blau i buit sota nostre.

3.

De fet, tota l'obra és l'aparició d'imatges i de veus soterrades al llarg d'una conversa. De vegades la veig com un somni, un d'aquell somnis en què saps que la persona amb qui estàs parlant en realitat és una altra, i un somni on el sentit de la pròpia vida es cristal·litza en la imatge angoixant d'un fill perdut. Altres vegades, com un viatge brutal del pensament durant un moment de silenci, un encadenament d'idees implacable d'algú que es troba en un moment de profunda crisi vital. Tota l'obra és un estat de connexió mental amb deutes i fantasmes de la pròpia consciència. En aquest estat, una ànima s'encara a una altra i, per tant, a si mateixa.

Una de les primeres formes del teatre europeu medieval va ser la psicomaquia, literalment "lluïta d'ànimes", on s'enfrontaven al·legòricament vicis i virtuts. Em ve aquesta paraula al cap. Psicomaquia. Després de molt llegir sobre les lluites constants de poders i d'ambicions a la història del Congo –els abusos inimaginables del colonialisme, la participació internacional en el turbulent procés d'independència, els deliris del règim de Mobutu, els conflictes armats alimentats de nens soldats, la desforestació salvatge i la precarietat laboral a les riquíssimes explotacions mineres de diamants, or i coltan, la pobresa extrema en què viu bona part de la població–, Cunillé ens ofereix, no un document sociològic o una denúncia ben intencionada, sinó una lluita d'ànimes.

4.

In solchen Nächten sind alle die Städte gleich... Secretament, la Intèrpret cita un poema de Rilke: *En nits com aquesta totes les ciutats són iguals...* En aquesta tarda a Kinshasa, a l'època de pluges, hi ressona la nit de tempesta de Rilke:

En nits com aquesta pots trobar-te pels carrers / éssers del futur, pàl·lids i magres / rostres, que no et reconeixen / i que et passen de llarg en silenci. / Però si es posessin a parlar, / series algú ja mort fa molt de temps, / així com ets, / podria fa molt de temps. / Però es queden en silenci com els morts, / tot i que són els que han de venir. / Encara no comença el futur.

5.

Un d'aquests dies d'assaig, fullejant el diari, m'impresiona la foto d'un grup d'homes acabats d'arribar en dues piragües a una platja del sud de Tenerife. És de nit, al fons es veu la lluna plena reflectida al mar i a primer terme un reflector il·lumina els arribats. Un d'ells, agenollat i amb les mans a la sorra molls, clava la mirada endavant. Tot el seu cos, tota la seva vida sembla sortir-li pels ulls. La platja es diu Las Vistas, i és al terme de Los Cristianos. No puc posar paraules a aquesta mirada. Aquesta mirada apareix en silenci al cor d'*Après moi, le déluge*.

6.

Una altra estança de Rilke:

En nits com aquesta els incurables ho saben: / vam ser... / I pensen entre els malalts / un pensament senzill i bo, / el prenen, de nou, allà on l'havien interromput. / Però dels fills que han deixat / el més jove va potser pel carrer més solitari; / perquè justament aquestes nits / és com si pensés per primera vegada / que tot li pesa com plom, / però que ara es desentelará tot / i sent / que ho celebrarà...

7.

En moltes cultures, el diluvi ha estat un cataclisme que ha assolat la humanitat per castigar-la d'un procés de degeneració. Però el diluvi s'associa també, per això mateix, a la idea de renaixement, de purificació i de fertilitat.

Gràcies, Lluïsa, per aquest text. ■

I. El propòsit d'*Après moi, le déluge* –i ho dic des d'ara– és difícil de comentar, i molt difícil fins i tot d'identificar. I temo acabar sent una miqueta abstracte en la meva presentació. Intentaré, almenys, no ser intel·ligible.

Començaré mencionant que Joseph Conrad és l'autor de la cita que serveix d'epígraf a l'obra de Lluïsa Cunillé, i que no és altra que la frase que hem pogut llegir projectada a l'inici d'aquest muntatge: «Els homes que vénen aquí no haurien de tenir entranyes». És una coneguda sentència extreta d'una de les novel·les més cèlebres de Conrad: *El cor de les tenebres*. Al llarg d'aquesta obra, Lluïsa Cunillé va semblant el seu text amb diverses cites de Conrad (em sembla que no totes, però sí la major part, extretes, precisament, d'aquesta novel·la). I crec que no és la primera vegada que Lluïsa Cunillé té a Conrad, i sobretot allò que té d'ominós la nocturnitat, com a rerefons de les seves peces.

De fet, m'atreveria a dir que aquest és un dels seus objectius literaris més constants, almenys des de *Libración*, una de les seves primeres obres, muntada per Xavier Albertí el 1994, amb la companyia eliotianament anomenada Cae la sombra. Però, en qualsevol cas, allò que queda clar és que *El cor de les tenebres* batega inqüestionablement en el nucli d'aquesta peça. De manera que podem dir que *Après Moi, le déluge* és

un treball dramàtic sobre la novel·la de Conrad.

La novel·la narra, com sabem, el viatge que duu a terme Marlow remuntant el riu Congo per tal de rescatar Kurtz, un traficant d'ivori que treballa a la mateixa companyia i que ha emmalaltit. Kurtz, però, no només ha emmalaltit, sinó que s'ha enfonsat dins la fasciació de la foscor. Perquè Kurtz ha comès, per dir-ho així, l'error de tenir ànima, és a dir, ha comès l'error de tenir «entranyes». I la seva ànima s'ha abismat a l'interior de la tenebra amb unes conseqüències de difícil explicació, i de difícil solució estètica, tant en l'àmbit literari com en l'escènic.

(Més endavant faré un breu referència sobre aquesta dificultat.) De moment, però, allò que podem comentar (almenys entre parèntesis) es que precisament la idea de l'ànima i dels homes blancs –els negociants– mancats d'ànima (un tema referit des de l'inici d'aquesta obra) és constant a la novel·la de Conrad.

I si Kurtz era una excepció, la seva mort sembla deixar-nos només amb homes sense interioritat, és a dir, amb homes buits. I és per això que T. S. Eliot, en fer una reflexió poètica sobre *El cor de les tenebres* i, més concretament, una elucidació sobre la mena d'homes que queden en el món blanc després de la mort de Kurtz, escriu el poema que titu-

la *Els homes buits*. Un poema sobre els homes sense ànima, sobre els homes incapaços de veure el cor o el nucli del misteri, els homes per a qui el fosc és només *una ombra que cau*. I és aquest el motiu pel qual Eliot anirà coronant reiteradament la sèrie d'hiats exposats al final del seu poema amb la sentència «Cau l'ombra»:

Entre el pensament i la realitat / Entre el moviment i l'acte / Cau l'ombra

Entre la concepció i la creació / Entre l'emoció i la resposta / Cau l'ombra

Entre el desig i l'espasme / Entre la potència i l'existència / Entre l'essència i la descendència / Cau l'ombra.

II.

Ara bé, també sabem que aquest text va ser un encàrrec del Teatre Lliure a Lluïsa Cunillé perquè realitzés una peça a partir d'un informe de la FAO sobre la mortalitat infantil deguda a manques alimentàries al món. I *Après moi, le déluge* n'és el resultat.

Evidentment, l'autora d'aquesta obra no ha pogut deixar d'enfocar un dels llocs on aquest problema adquireix dimensions apocalíptiques: el continent africà.

Per tractar el tema d'aquest genocidi infantil, produït tant a control remot com a control pròxim per un complexíssim i pervers context mundial, Lluïsa Cunillé fa referència al comerç del coltan; al Congo; al tràfic d'or, de diamants i d'armes; al perill i a la desatenció de les malalties; a les terrorífiques guerres amb

les quals es beneficien econòmicament els països occidentals més poderosos; a la necessitat de fugir d'aquest infern; etcètera. Exactament igual que Conrad fa un segle s'havia referit al tràfic d'ivori i al salvatge esclavisme al Congo, on s'havia lligat a la seva època l'impúdic laberint del colonialisme europeu.

Après moi, le déluge és, per tant, no només una dramàtúrgia sobre una obra mestra de la literatura mundial que tracta un tema metafísic, sinó també un text teatral que expressa una preocupació social i una urgent confrontació ètica amb un gran problema de dimensions mundials.

Això obligarà l'autora a portar a terme en la seva obra un doble itinerari dramàtic: el referit a Conrad i el referit a les causes i aspectes d'aquesta immolació encoberta sota l'aparentment objectiva asserció de «desnutrició alimentària». Però l'obra fon en un anell de Moebius tots dos problemes. Un anell de Moebius que és igualment dibuixat, de manera escènica, en el muntatge de Carlota Subirós.

III.

Igual que en el teatre quietista de Maeterlink, en la major part de les obres de Cunillé la mobilitat es realitza al nivell de la paraula. I en aquesta peça (més encara que en altres obres seves) podem trobar que tot allò que té de quietisme formal es revela igualment com una travessia interna, és a dir, com un nomadisme immanent. D'aquesta manera, tenim la impressió que l'obra tracta d'Àfrica, però sabem que l'acció es concentra en el Congo.

La veritat, però, és que es redueix a la capital del Congo, que és Kinshasa. I ni tan sols a la ciutat, sinó a un dels seus hotels. I ni tan sols a l'hotel, sinó a una habitació d'aquest hotel, i ni tan sols a tota l'estança, sinó només al seu saló. I serà des d'aquest saló –en doble i contradictori zoom–, que l'obra ens farà veure dues coses: a) un complex problema humà, i b) un apassionant viatge cap al cor d'una foscor inefable a través de tres personatges. *Après moi, le déluge* intenta mostrar-nos, en un mateix trànsit, concret i abstracte, una cosa precisa (que és el *recorregut* del que se'ns explica) i una cosa imprecisa (que és a l'*interior* del que se'ns explica, però sobretot al *des d'on* es fa).

IV.

Aquest doble llindar de discurs el trobem també al nivell dels personatges. Tota la seva «realitat singular» es converteix també en una «realitat impersonal» i fins i tot simbòlica, podríem dir.

Ja des de l'inici de l'obra se'ns dona la clau d'aquesta conjunció o confluència. I és per això que el text s'obre amb dos acudits que fan la mateixa funció narrativa que, per exemple, els dos célebres acords inicials de *Don Giovanni*, de Mozart, és a dir: la de dos epígrafs dramàtics.

Tots sabem que, quan s'explica un acudit amb personatges representatius d'un lloc (un rus, un català, un mexicà, o un de Lepe, per exemple), es produeix una mena de sinècdoque o de metonímia extrema on el de Lepe, o el rus, o qualsevol esdevé el tot. Així també suc-

ceix aquí. En aquests dos acudits apareixen dos presidents de dues potències occidentals, els Estats Units i França, que acaben representant per extensió tot l'Occident. Sobretot perquè aquests dos països, juntament amb Bèlgica, han tingut un paper primordial en la història del Congo, amb un currículum que no podríem qualificar d'èticament exemplar. Estats Units, per exemple, es va assegurar el control del Congo durant la Segona Guerra Mundial, aprofitant que Bèlgica havia estat ocupada pels alemanys; i justament de les mines de Katanga, Estats Units en va extreure l'urani utilitzat a les bombes atòmiques d'Hiroshima i Nagasaki.

Els presidents de França i dels Estats Units són amb el president del Zaire. (Zaire és el nom que Mobutu va donar al Congo durant els 37 anys de la seva dictadura; i per tant aquest acudit fa referència directa a Mobutu, a qui també s'atribueix, dins la peça, la frase que hi dona títol: «Després de mi, el diluvi.»)

Allò que revelen aquests acudits és que al Congo hi ha lladres, que el país de tots els qui s'aprofiten del Congo (fins i tot dels qui hi van néixer) és més aviat Suïssa, i que el seu cor és la butxaca. A més a més, fa una referència al rellotge com a valor econòmic, i al final de l'obra apareixerà un rellotger amb una càrrega molt culturalment dominant.

Aquest recurs de crear figures que s'identifiquin tant al nivell de personatge individual com al nivell simbòlic i impersonal, Lluïsa Cunillé l'estén a tots els personatges, i així veiem que l'ex-

marit de la traductora es converteix en un Mobutu casolà, per dir-ho així, ja que va dir la mateixa frase que el dictador quan la va abandonar. I pràcticament des de l'inici nosaltres comencem a veure com l'home de negocis, interpretat per Andreu Benito, que assumeix el rostre d'Occident que només *fa negocis*, no veu o no vol veure cap problema. Per la seva banda, el vell esguerrat, un savi sense tribu, solitari i vidu, té el rostre del mateix Congo, o fins i tot de tota l'Àfrica, d'aquella Àfrica que no es veu: que només és un lament. Un esperit sense cos i que necessita encarnar-se en algú per existir.

De fet, amb aquesta absència física es genera una altra mena de confluència o de conjunció, una altra mena de cadència: la de la seva existència i la de l'existència dels personatges teatrals, que no són sinó fantasmes; que, per existir, necessiten un actor que els carregui, que es deixi *posseir* per ells. I en aquest sentit, en la possessió que aquest esperit (aquest ésser que només és ànima) fa de la traductora (una dona que va tenir dins seu un altre esperit, segons un Marabú), deixem de veure la traductora mateixa (i, fins i tot, deixem de veure l'actriu Vicky Peña) per veure només un vell africà que només té braç –encara que físicament no existeixi.

V.

Amb aquest doble procediment, l'obra es fa eco del mètode i de les intencions del propi Conrad.

En una cèlebre carta dirigida a l'escriptor Robert Cunningham Graham, un extraordinari autor avui pràcticament

oblidat, Conrad explica el seu veritable interès artístic i anota que «quan es pensa, tot mor» (es refereix al fet que quan es pensa, la realitat queda com en els somnis, com ombres del pensament), i és llavors, diu Conrad, «que ens quedem només amb la veritat.» I Conrad afegeix una definició que per a ell és la veritat: «una ombra sense imatge, fosca, sinistra i fugitiva». Per a ell, la veritat és «una llum sense objecte».

Aquesta afirmació aparentment tan abstracta, que Conrad manté com un principi ètic és allò que dona una forma estètica molt peculiar a la seva obra literària. Com mostrar la veritat en una obra literària, si la veritat és invisible? Aquesta contradicció entre el mostrar i la invisibilitat és assumida a l'obra de Conrad. I els seus efectes esdevenen característiques de la seva obra. Edward Said, l'extraordinari musicòleg i escriptor palestí mort ja fa tres anys, en el seu magnífic assaig *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, (Harvard University Press, 1966), analitza els efectes estètics de la intenció d'introduir a la literatura una veritat invisible i, per tant, aliena a qualsevol imatge, i llavors adverteix que Conrad exigeix a l'art una tasca difícil i contradictòria derivada de la tensió entre l'exactitud de l'expressió (que inevitablement hauria de ser transmesa per imatges i, per tant, ser poderosament visible) i l'esperit general de l'expressió abstracta (que és la transmissora de la veritat, és a dir, d'aquesta ombra sense imatge, fosca, sinistra i fugaç). I és per això, explica Said, que durant tota la seva vida Conrad va intentar fer alguna cosa que la seva experiència com a

escriptor, i molt especialment en *El cor de les tenebres*, li revelava a tot arreu que era impossible. El projecte literari de Conrad és el projecte d'un impossible. Per això Borges també deia que la novel·la de Conrad era un viatge més terrible que el de Dante a l'Infern, perquè s'hi plantejava –deia Borges– despropòsit; es a dir: la impossibilitat de posar davant nostre una cosa inidentificable, una cosa que per definició era invisible.

I en aquest mateix sentit, l'obra de Cunillé i el muntatge de Carlota Subirós s'endinsen també en un impossible. I és que aquesta obra també intenta una *impertinència*, en el sentit original i etimològic de la paraula, és a dir, la referència a alguna cosa que no pertany a ningú. I aquesta cosa que no pertany a ningú, que és inatribuïble, és el cor d'una veritat en si mateixa. És l'accés a una imatge originària o primària de la tenebra, la imatge de la tenebra mateixa. La qual cosa obliga al muntatge a produir una imatge d'allò inimaginable. Una *Urbild*, como es diu en alemany, un arquetip escènic.

Aquest viatge doble en l'escenificació –cap a una història i cap a una imatge impossible– és guiat per una banda per la paraula i, per l'altra, per l'habitació, pel paisatge escènic davant del qual es troba l'espectador. I serà en aquesta habitació on el muntatge fa realitat un viatge plàstic molt important, molt inquietant: trobar la paradoxa immemorial de presentar allò il·limitat en el marc d'una rigurosa prescripció arquitectònica, reduïda a la mera disposició dels elements més simples d'una habitació.

Amb ajut dels escenògrafs, i sens dubte amb la ineludible complicitat de l'il·luminador Mingo Albir, la directora d'aquest muntatge aconsegueix crear un lloc separat, un *templum*, en el sentit literal del terme, és a dir: un lloc que convida a *con-templar* el camp on allò visual intenta ser immanència i il·limitació alhora.

I és així com el muntatge construeix un espai dotat d'un volcanisme silenciós, un espai incandescent i nu. Una catedral on l'home de negocis es descobreix davant el cor de la foscor. De sobte, amb aquesta imatge escènica (o bé antiimatge escènica, perquè progressivament, al llarg de la conversa, ens hem anat quedant a les fosques), tots nosaltres hem remuntat un riu cap a la foscor.

Es pot observar el moment en què s'inicia aquesta travessia interior cap a la foscor als laterals de la finestra (em sembla que comença quan el vell es posa a parlar del seu fill, aquell fill que pot ser futbolista, guia, guardaespalles, músic, xofer, ajudant de càmera, vigilant de cases particulars, infermer...).

I encara que aquest descens de llum ens pugui fer pensar momentàniament en un artilugi teatral de falsa connotació realista –amb la qual se'ns pretengués donar a entendre que cau la tarda–, en realitat, el retorn de la llum cap a la situació inicial, després de la sortida del vell africà, ens confirma que això conté molt més que una mera connotació temporal. Fins i tot conté molt més que una mera al·legoria del rol de la llum en el valor expositiu del tema, ja que aquí es posa

en valor un esdeveniment de física elemental: el principi diferencial segons el qual s'uneix allò visual amb la tenebra, l'aparició d'una *contra llum* perquè hi hagi només llum, l'aparició d'un *contra-dia*, per poder veure la llum d'aquesta làmpada de taula, aquest fong o xampinyó lumínic que em recorda, la forma, l'aspecte d'una explosió atòmica i, alhora, d'una foguera tribal.

Aquesta làmpada és una figura nua, despullada, purgada o depurada, com la llum que somien els místics (Pseudo Dionís l'Aeopagita, per exemple), o com la llum que somien alguns pintors (Mark Rotko, per exemple), és a dir, com la imatge abstracta, com la imatge sense imatge.

VI.

A partir de la marxa invisible del vell africà es crea una mena d'incomoditat escènica molt curiosa. Perquè es produeixen tres coses: a) ens quedem amb la inèrcia del recorregut emotiu que ens ha produït; b) ens quedem amb el pes de la seva absència, i c) ens quedem amb el respecte per aquest home esguerrat i pel seu fill mort de malària

als 3 anys, els quals, sense rostre, sense nom i sense veu pròpia, quedaran una miqeta dins nostre.

Després de la partida, cap paraula pot ser referida per assenyalar aquest efecte, si no és, de nou, el títol de l'obra. Després d'ell, el diluvi. Però ara aquestes paraules adquireixen una connotació diferent: «Diluvi» és una paraula que significa «diluir». Ve del verb grec *luein*, que vol dir «rentar». Allò provocat per aquest pagès del nord del Congo renta, purifica.

Encara que la paraula també té una realitat ominosa, mortal, terrible, tal com passa en el vocabulari bíblic: “un mal que el cel en el seu furor inventa per castigar els crims de la terra”, com diu un vers de La Fontaine.

Pero al final de l'obra tenim un diluvi que ofega i un altre que neteja, de la mateixa manera que al final de l'obra tenim una tenebra que enfosqueix benèvolament (als homes buits) i una altra que il·lumina perillosament (als que encara tenen entranyes), amb tot el perill que això pugui significar. ■

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 30 d'octubre de 2007 després de la funció.

APRÈS MOI, LE DÉLUGE

de LLUISA CUNILLÉ
dirección
CARLOTA SUBIRÓS

SIETE PENSAMIENTOS
ANTES DEL DILUVIO
(para ser leídos después)
de carlota subirós

1.

Après moi, le déluge me parece una pieza de una extraordinaria inteligencia moral y teatral. En diciembre de 2004, Lluïsa Cunillé recibió el encargo, por parte del Teatre Lliure, de escribir una obra tomando como estímulo una página de periódico que daba cuenta del informe anual de la FAO (Organización del Alimento y la Agricultura de las Naciones Unidas) sobre los índices de mortalidad infantil en el mundo en relación a la malnutrición y al hambre. En realidad, los pobres niños de África que no tienen nada que llevarse a la boca han sido un fantasma recurrente en la formación convencional de la mala conciencia europea a lo largo de varias generaciones. Su imagen ha sido utilizada una y otra vez tanto para celebrar la riqueza de la comida que a nosotros sí nos ha sido dada (o sea, para lograr que los niños sobrealimentados o desganados se traguen la papilla) como para reclamar una pequeña contribución humanitaria ante la injusticia del mundo (o sea, para conseguir una cuota de la llamada 'solidaridad' que, incluso con la mejor de las intenciones, a menudo confirma más que transforma las desigualdades escandalosas que rigen las condiciones de vida en el mundo).

Con su escritura, Cunillé ha realizado un radical ejercicio de pudor y exigencia. Ha conjurado esta imagen sin mostrarla en ningún momento. Se ha situado en el corazón de África sin salir de la habitación de un hotel de lujo de una gran ciudad y sin poner en escena más que un hombre y una mujer occidentales. Como no podía ser de otro modo, el compromiso ético profundo de esta pieza se convierte en su forma, en el hermoso juego teatral que propone a sus actores. Él es un hombre de negocios afincado en Ciudad del Cabo. Ha pasado los últimos años trabajando para una compañía surafricana que se dedica a la extracción y comercialización de coltán, una conjunción de dos minerales recientemente descubierta que resulta fundamental para el desarrollo de nuevas tecnologías. (Los enormes yacimientos de coltán en el Congo han atraído hacia este país ávidas multinacionales de la electrónica que, directa o indirectamente, se aprovechan de la inestabilidad política, la pobreza y la corrupción locales para desarrollar un negocio terriblemente rentable). Ella llegó

a África como cantante de un crucero de lujo y hace años que vive recluida en este hotel de Kinshasa, hasta el punto de que ni siquiera recuerda cuándo salió de él por última vez. Trabaja como intérprete, de modo que tiene que hacer de filtro, constantemente, de los mil tratos que día a día van tejiendo la historia de las relaciones entre distintas nacionalidades e intereses en el Congo, una historia dolorosamente dominada, desde finales del siglo XIX, por el saqueo y la explotación. Se trata de dos personas completamente solas, y cada una de ellas ha construido a su manera una fuerte coraza que la aísla de la crudeza del mundo que la rodea. Esta coraza es, precisamente, uno de los temas implícitos de la obra: cómo la conciencia europea se ha blindado contra el reclamo de un continente mientras lo sigue explotando sin ningún tipo de escrúpulo. Cómo cada persona que vive en unas condiciones privilegiadas cierra los ojos o cierra el alma ante las injusticias de todo orden que sustentan el sistema de este privilegio.

2.

África como ausencia. Cunillé da voz a un hombre de un pequeño pueblo del norte del Congo, justo donde Conrad situó el deslumbrante *Corazón de las tinieblas*. Como el mítico Kurtz, esta figura que domina la pieza brilla literalmente por su ausencia. Es una aparición fulgurante en la imaginación de los demás. Pero al contrario que Kurtz, la suya es una vindicación de justicia, de nobleza, de dignidad. Una voz que reclama su existencia. La página de internet worldmapper.org ha desarrollado un sistema de representación cartográfica que genera unos peculiares mapas del mundo a partir de indicadores socioeconómicos tales como la renta *per capita*, el nivel de escolarización o el número de médicos por habitante. En muchos parámetros, el continente africano se encoge hasta casi desaparecer. Es una imagen desconcertante y muy explícita. Una Europa hinchada como un globo y una África estrujada como un trapo, hasta la última gota. Una enormidad de océano azul y vacío bajo nosotros.

3.

De hecho, toda la obra es la aparición de imágenes y voces sepultadas a lo largo de una conversación. A veces la veo como un sueño, uno de esos sueños en los que sabes que la persona con quien estás hablando es otra en realidad, un sueño donde el sentido de la propia vida cristaliza en la imagen angustiante de un hijo perdido. Otras veces, como un viaje brutal del pensamiento durante un momento de silencio, un encadenamiento de ideas implacable de alguien que se encuentra en un momento de profunda crisis vital.

Toda la obra es un estado de conexión mental con deudas y fantasmas de la propia conciencia. En este estado, un alma se enfrenta a otra y, por tanto, a sí misma. Una de las primeras formas del teatro europeo medieval fue la Psicomauia, literalmente "lucha de almas", donde se enfrentaban alegóricamente vicios y virtudes. Me viene esta palabra a la mente. Psicomauia. Después de mucho leer sobre las luchas constantes de poderes y ambiciones en la historia del Congo -los abusos inimaginables del colonialismo belga, la participación internacional en el turbulento proceso de independencia, los delirios del régimen de Mobutu, los conflictos armados alimentados con niños soldado, la deforestación salvaje y la precariedad laboral en las riquísimas explotaciones mineras de diamantes, oro y coltán, la pobreza extrema en la que vive buena parte de la población-, Cunillé no nos ofrece un documento sociológico ni una denuncia bienintencionada. Sino una lucha de almas.

4.

In solchen Nächten sind alle die Städte gleich Secretamente, la Intérprete cita un poema de Rilke: *En noches como ésta todas las ciudades son iguales...* En esta tarde en Kinshasa, durante la época de lluvias, resuena la noche de tormenta de Rilke: *En tales noches puedes por las calles / tropezar con seres del futuro, rostros / lívidos, flacos, que no te reconocen / y pasan en silencio junto a ti. / Pero si se pusieran a hablar, / sería alguien muerto hace ya mucho / tal como estás, / podrido hace ya mucho. / Pero se están llamados como muertos / aunque son los que habrán de venir. / Aún no empieza el futuro.*

5.

Uno de estos días de ensayo, hojeando el periódico, me impresiona la foto de un grupo de hombres que acaban de llegar en dos piraguas a una playa del sur de Tenerife. Es de noche, al fondo se ve la luna llena reflejada en el mar y en primer término un reflector ilumina a los llegados. Uno de ellos, arrodillado y con las manos en la arena mojada, clava la mirada hacia adelante. Todo su cuerpo, toda su vida parece que le sale por los ojos. La playa se llama Las Vistas, y está en el municipio de Los Cristianos. No puedo poner palabras a esa mirada. Esa mirada aparece en silencio en el corazón de *Après moi, le déluge*.

6.

Otra estancia de Rilke: *En tales noches los incurables saben: / fuimos... / Y vuelven entre los enfermos / a seguir, donde lo dejaron, / un pensamiento simple y bueno. / Pero los hijos que han dejado / tal vez el más joven va por la calle más solitaria; /*

pues justamente en estas noches / es como si pensara por primera vez / que todo le resultaba pesado como el plomo / pero que ahora va a desvelarse -, / y que va a festejarlo, / siente...

7.

En muchas culturas, el diluvio ha sido un cataclismo que ha arrasado a la humanidad para castigarla de un proceso de degeneración. Pero el diluvio se asocia también, por eso mismo, a la idea de renacimiento, de purificación y de fertilidad. Gracias, Lluïsa, por este texto.

NOTAS PARA UN COLOQUIO de victor molina

1.

El propósito de *Après moi, le déluge* —y lo digo desde ahora— es difícil de comentar, y aún más difícil de identificar. Y si temo acabar siendo un poco abstracto en mi presentación, intentaré al menos no ser ininteligible.

Comenzaré mencionando que Joseph Conrad es el autor de la cita que sirve de epígrafe a la obra de Lluïsa Cunillé, y que no es otra que la frase que hemos podido leer proyectada al inicio de este montaje: «Los hombres que vienen aquí no habrían de tener entrañas». Es una conocida sentencia extraída de una de las novelas más célebres de Conrad: *El corazón de las tinieblas*. A lo largo de esta obra, Lluïsa Cunillé va sembrando su texto con diversas citas de Conrad (me parece que no todas, pero sí la mayor parte, extraídas precisamente de esta novela). Y creo que no es la primera vez que Lluïsa Cunillé tiene a Conrad, y sobre todo, a lo que tiene de ominoso la nocturnidad, como trasfondo de sus piezas.

De hecho, me atrevería a decir que éste es uno de sus objetivos literarios más constantes, al menos desde *Libración*, una de sus primeras obras, montada por Xavier Albertí, en 1994, con la compañía eliotiamente llamada Cae la sombra. Pero, en cualquier caso, lo que queda claro es que *El corazón de las tinieblas* late incuestionablemente en el núcleo de esta pieza. De manera que podemos decir que *Après moi, le déluge* es un trabajo dramático sobre la novela de Conrad.

La novela narra, como ya sabemos, el viaje que lleva a cabo Marlow, remontando el río Congo, con el fin de rescatar a Kurtz, un traficante de marfil que trabaja en la misma compañía, y que ha caído enfermo. Pero Kurtz no sólo ha enfermado, sino que se ha hundido en la fascinación de la oscuridad. Porque Kurtz ha cometido, por decirlo así, el error de tener alma; es decir, ha cometido el error de tener «entrañas». Y su alma se ha abismado en el interior de la tiniebla con unas consecuencias de difi-

cil explicación, y de difícil solución estética, tanto en el ámbito literario como en el escénico.

Más adelante haré una breve referencia sobre esta dificultad. Pero de momento, lo que podemos comentar (al menos entre paréntesis) es precisamente que la idea del alma y de los hombres blancos —los negociantes— faltos de alma (un tema referido desde el inicio de esta obra) es constante en la novela de Conrad.

Y si Kurtz era una excepción, su muerte parece dejarnos solamente con hombres sin interioridad, es decir, con hombres vacíos. Y es por esto que T.S. Eliot, al hacer una reflexión poética sobre *El corazón de las tinieblas*, y más concretamente una elucidación sobre el tipo de hombres que quedan en el mundo blanco después de la muerte de Kurtz, escribe el poema que titula *Los hombres vacíos*. Un poema sobre los hombres sin alma, sobre los hombres incapaces de ver el corazón o el núcleo del misterio, los hombres para quienes lo oscuro es sólo una *sombra que cae*. Y es éste el motivo por el cual Eliot irá coronando reiteradamente la serie de hiatos expuestos al final de su poema con la sentencia «Cae la sombra»:

Entre el pensamiento y la realidad / Entre el movimiento y el acto / Cae la sombra

Entre la concepción y la creación / Entre la emoción y la respuesta / Cae la sombra

Entre el deseo y el espasmo / Entre la potencia y la existencia / Entre la esencia y la descendencia / Cae la sombra

II.

Ahora bien, también sabemos que este texto fue un encargo del Teatre Lliure a Lluïsa Cunillé para realizar una pieza a partir de un informe de la FAO sobre la mortalidad infantil debida a carencias alimentarias en el mundo. Y *Après moi, le déluge* es el resultado. Evidentemente, la autora de esta obra no ha podido dejar de enfocar uno de los lugares donde este problema adquiere dimensiones apocalípticas: el continente africano.

Para tratar el tema de este genocidio infantil, producido tanto a control remoto como a control próximo por un complejísimo y perverso contexto mundial, Lluïsa Cunillé hace referencia al comercio del coltán; al Congo; al tráfico de oro, de diamantes y de armas; al peligro y a la desatención de las enfermedades; a las terroríficas guerras con las que se benefician económicamente los países occidentales más poderosos; a la necesidad de huir de este infierno; etcétera. Exactamente igual que Conrad, hace un siglo, se había referido al tráfico de marfil y al salvaje esclavismo

en el Congo, en el que se había atado en su época el impúdico laberinto del colonialismo europeo.

Après moi, le déluge, por tanto, no solamente es una dramaturgia sobre una obra maestra de la literatura mundial, que trata un tema metafísico, sino también un texto teatral, que expresa una preocupación social y una urgente confrontación ética con un gran problema de dimensiones mundiales.

Esto obligará a la autora a llevar a cabo en su obra un doble itinerario dramático: el referido a Conrad, y el referido a las causas y aspectos de esta inmolación encubierta bajo la aparentemente objetiva aserción de «desnutrición alimentaria». Pero la obra funde en un anillo de Moebius ambos problemas. Un anillo de Moebius que es igualmente dibujado, de manera escénica, en el montaje de Carlota Subirós.

III.

Al igual que en el teatro quietista de Maeterlink, en la mayor parte de las obras de Cunillé la movilidad se realiza a nivel de la palabra. Y en esta pieza (más aún que en otras obras suyas) podemos encontrar que todo lo que tiene de quietismo formal se revela igualmente como una travesía interna, como un nomadismo inmanente.

De esta manera, tenemos la impresión que la obra trata sobre África, pero sabemos que la acción se concentra en el Congo. Aunque la verdad es que se reduce a la capital del Congo, que es Kinshasa. Y ni tan sólo a la ciudad, sino a uno de sus hoteles. Y ni tan sólo al hotel, sino a una habitación de este hotel, y ni tan sólo a toda la estancia, sino únicamente a su salón. Y será desde este salón —en un doble y contradictorio zoom— que la obra nos hará ver dos cosas: a) un complejo problema humano y b) un apasionante viaje hacia el corazón de una oscuridad inefable a través de tres personajes. *Après moi, le déluge* intenta mostrarnos, en un mismo tránsito, concreto y abstracto, algo preciso (que es el *recorrido* de lo que se nos explica) y algo impreciso (que está en el *interior* de lo que se nos explica, pero sobretodo en el *desde dónde* se hace).

IV.

Este doble umbral de discurso lo encontramos también a nivel de los personajes. Toda su «realidad singular» se convierte igualmente en una «realidad impersonal», e incluso simbólica, podríamos decir. Ya desde el inicio de la obra se nos da la clave de esta conjunción o confluencia. Y es por esto que el texto se abre con dos chistes que tienen la misma función narrativa que, por ejemplo, los dos célebres acordes iniciales de *Don Giovanni* de Mozart, es decir, la de dos epígrafes dramáticos.

Todos sabemos que cuando se explica un chiste con personajes representativos de un lugar (un ruso, un catalán, un mexicano, o uno de Lepe, por ejemplo) se produce una especie de sinécdoque o de metonimia extrema en la que el de Lepe, el ruso, o cualquiera de ellos, se convierte en el todo que representan. Así sucede también aquí. En estos dos chistes aparecen dos presidentes de dos potencias occidentales, Estados Unidos y Francia, que acaban representando por extensión todo Occidente. Sobre todo porque estos dos países, junto con Bélgica, han tenido un papel primordial en la historia del Congo, con un currículum que no podríamos calificar de éticamente ejemplar. Estados Unidos, por ejemplo, se aseguró el control del Congo durante la Segunda Guerra Mundial, aprovechando que Bélgica había estado ocupada por los alemanes; y justamente de las minas de Katanga Estados Unidos extrajo el uranio utilizado en las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

Los presidentes de Francia y de Estados Unidos están con el presidente del Zaire. (Zaire es el nombre que Mobutu le dio al Congo durante los 37 años de su dictadura; y por tanto, este chiste hace referencia directa a Mobutu, a quien también se atribuye, en la pieza, la frase que le da título «Después de mí, el diluvio».)

Lo que se revela en estos dos chistes es que en el Congo hay ladrones, que el país de aquellos que se aprovechan del Congo (incluso de los que nacieron allí), es más bien Suiza, y que su corazón es su bolsillo. Además, hace una referencia al reloj como un valor económico, y al final de la obra aparecerá un reloj con un carga muy dominante culturalmente.

Este recurso de crear figuras que se identifiquen tanto a nivel de personaje individual como a nivel simbólico e impersonal, Luísa Cunillé lo extiende a todos los personajes, y así vemos que el exmarido de la traductora se convierte en un Mobutu casero, por así decirlo, ya que formula la misma frase que el dictador al abandonar a su mujer. Y prácticamente desde el inicio nosotros empezamos a ver cómo el hombre de negocios, interpretado por Andreu Benito, asume el rostro de Occidente que sólo *hace negocios*, y no ve o no quiere ver ningún problema. Por su lado, el viejo lisiado, un sabio sin tribu, solitario y viudo, tiene el rostro del mismo Congo, o incluso de toda África, de aquella África que no se ve, que sólo es un lamento. Un espíritu sin cuerpo, que necesita encarnarse en alguien para existir.

De hecho, con esta ausencia física se genera otra clase de confluencia o de conjunción; otro tipo de cadencia: la de su existencia y la de la existencia de los personajes teatrales, que no son sino fantas-

mas que para existir necesitan de un actor que cargue con ellos, que se deje poseer por ellos. Y en este sentido, en la posesión que este espíritu (este ser que sólo es alma) hace de la traductora (una mujer que tuvo dentro suyo otro espíritu, según un «marabout») dejamos de ver a la traductora misma, e incluso dejamos de ver a la actriz Vicky Peña para ver solamente a un viejo africano con un solo brazo –aunque éste físicamente no exista.

V.

Con este doble procedimiento, la obra se hace eco del método e intenciones del propio Conrad.

En una célebre carta dirigida al escritor Robert Cunningham Graham, un extraordinario autor hoy prácticamente olvidado, Conrad explica su verdadero interés artístico y anota que «cuando uno piensa, todo muere» (se refiere al hecho de que cuando uno piensa, la realidad queda como en los sueños, como sombras del pensamiento), y es entonces, dice Conrad, «que uno se queda solo con la verdad». Y Conrad añade una definición de la verdad, según él: «una sombra sin imagen, oscura, siniestra y fugitiva». Para él, la verdad «es una luz sin objeto».

Esta afirmación, aparentemente tan abstracta, que Conrad mantiene como un principio ético, es lo que da una forma estética muy peculiar a su obra literaria. ¿Como mostrar la verdad en una obra literaria, si la verdad es invisible? Esta contradicción entre el mostrar y la invisibilidad es asumida en la obra de Conrad. Y sus efectos se convierten en características de su obra. Edward Said, el extraordinario musicólogo y escritor palestino, muerto hace ya tres años, en su magnífico ensayo *Joseph Conrad and the fiction of autobiography* (Harvard University Press, 1966), analiza los efectos estéticos de la pretensión de introducir en literatura una verdad invisible, y por tanto ajena a cualquier imagen; entonces advierte que Conrad exige al arte una difícil y contradictoria tarea derivada de la tensión entre la exactitud de la expresión (que inevitablemente habría de ser transmitida por imágenes, y por tanto, ser poderosamente visible) y el espíritu general de la expresión abstracta (que es la transmisora de la verdad, es decir, de esta sombra sin imagen, oscura, siniestra y fugaz). Y es por ello, explica Said, durante toda su vida Conrad estuvo tratando de hacer algo que su experiencia como escritor, y muy especialmente en *El corazón de las tinieblas*, le revelaba en cualquier lugar que era imposible. El proyecto literario de Conrad es el proyecto de un imposible. Por eso mismo, también Borges decía que la novela de Conrad era un viaje más terrible que el de Dante al

infierno, ya que se planteaba –decía Borges– un despropósito, es decir, la imposibilidad de poner ante nosotros una cosa inidentificable, una cosa que por definición era invisible.

En igual sentido, la obra de Cunillé y el montaje de Carlota Subirós se adentran también en un imposible. Y es que esta obra también intenta una *impertinencia*, en el sentido original y etimológico de la palabra, es decir, una referencia a algo que no pertenece a nadie. Y este algo que no pertenece a nadie (una impertinencia), que es inatribuible, es el corazón de una verdad en sí misma. Es el acceso a una imagen originaria o primaria de la tiniebla, la imagen de la tiniebla misma. Lo que obliga al montaje a producir una imagen de lo inimaginable. Una *Urbild*, como se dice en alemán, un arquetipo escénico.

Este doble viaje en la escenificación –hacia una historia y hacia una imagen imposible– es guiado, por un lado, por la palabra, y por el otro, por la habitación, por el paisaje escénico ante el que se encuentra el espectador. Y será en esta habitación en la que el montaje hace realidad un viaje plástico muy importante, muy inquietante: encontrar la paradoja inmemorial de presentar lo ilimitado en el marco de una rigurosa prescripción arquitectónica, reducida a la mera disposición de los elementos más simples de una habitación.

Con ayuda de los escenógrafos, y sin duda con la ineludible complicidad del iluminador Mingo Albir, la directora de este montaje consigue crear un lugar separado, un *templum*, en el sentido literal del término, es decir, un lugar que invita a contemplar el campo en el que lo visual intenta ser inmanencia e ilimitación a la vez.

Es así como el montaje construye un espacio dotado de un vulcanismo silencioso, un espacio incandescente y desnudo. Una catedral en la que el hombre de negocios se descubre ante el corazón de la oscuridad. De repente, con esta imagen escénica (o bien anti-imagen escénica, puesto que progresivamente, a lo largo de la conversación, nos hemos ido quedando a oscuras), todos nosotros hemos remontado un río hacia la oscuridad.

Se puede observar el momento en que se inicia esta travesía interior hacia la oscuridad en los laterales de la ventana (me parece que comienza cuando el viejo empieza a hablar sobre su hijo, aquel hijo que puede ser futbolista, guía, guardaespaldas, músico, chofer, sirviente, vigilante de casas particulares, enfermero...).

Y aunque este descenso de luz nos pueda hacer pensar momentáneamente en un artilugio teatral de falsa connotación realista –con la que se nos pretendiese dar a entender que cae la tarde–, en realidad, la

vuelta de la luz hacia la situación inicial, después de la salida del viejo africano, nos confirma que hay en ello mucho más que una mera connotación temporal.

Hay incluso mucho más que una mera alegoría del rol de la luz en el valor expositivo del tema, ya que aquí nos pone en valor un acontecimiento de física elemental: el principio diferencial en el que se une lo visual con la tiniebla, la aparición de una contraluz para que haya sólo luz, la aparición de un contraluz, para poder ver la luz de esta lámpara de mesa, este hongo o champiñón lumínico que recuerda, por su forma, el aspecto de una explosión atómica, y a la vez, de una fogata tribal.

Esta lámpara es una figura desnuda, desvestida, purgada o depurada, como la luz que sueñan los místicos (pseudos Dionisos el Aeopagita, por ejemplo), o como la luz que sueñan algunos pintores (Mark Rotko,

por ejemplo), es decir, como la imagen abstracta, como la imagen sin imagen.

VI.

A partir de la ida del viejo africano, se crea una especie de incomodidad escénica muy curiosa, porque se producen tres cosas: a) nos quedamos con la inercia del recorrido emotivo que nos ha producido; b) nos quedamos con el peso de su ausencia, y c) nos quedamos con el respeto por este hombre lisiado y por su hijo muerto de malaria a los tres años, quienes sin rostro, sin nombre, y sin voz propia, quedaran dentro nuestro.

Después de su retirada, ninguna otra palabra puede ser mencionada para señalar este efecto, a no ser, de nuevo, el título de la obra. Después de él, el diluvio. Pero ahora, estas palabras adquieren una connotación diferente: «diluvio» es una palabra que significa «diluir». Viene del verbo

griego *luein*, que quiere decir «lavar». Lo que provoca este campesino del norte del Congo limpia, purifica.

Aunque la palabra diluvio tiene también una realidad ominosa, mortal, terrible, como sucede en el vocabulario bíblico: «un mal que el cielo en su furor inventa para castigar los crímenes de la tierra», como dice un verso de La Fontaine.

Por eso al final de la obra tenemos un diluvio que ahoga y otro que limpia; de la misma forma que al final de la obra tenemos una tiniebla que oscurece benévola o apaciblemente (a los hombres vacíos) y otra que ilumina peligrosamente (a los que aún tienen entrañas), con todo el peligro que esto pueda significar. ■

Notas procedentes del coloquio celebrado el día 23 de diciembre de 2007 después de la función.