



EL BORDELL

de
LLUÏSA CUNILLÉ
direcció
XAVIER ALBERTÍ

A PROPÒSIT DE LA CUNILLÉ

xavier albertí

"La gent em pregunta per què no treballo amb conills i coloms, i jo els responc que mai no he tingut ànima de camperol."

Lluïsa Cunillé, *II-lusionistes*

Probablement, el fet que la Lluïsa s'ha consolidat com autora teatral des de l'evolució natural d'una escriptura que, sense proposar-s'ho, ha trobat el seu espai en una certa cultura escènica de prestigi, alternativa o més o menys marginal, i que per tant no li demanava res concret, ha permès que les seves obres partissin gairebé sempre d'una necessitat molt personal d'explicar això o allò i de fer-ho d'una determinada manera. Algú com ella, poc interessada en el coneixement sistemàtic dels autors de la renovació dramàtica, els experimentadors de noves formes d'entendre i de fer el teatre; algú com ella que segueix preferint Txèkhov i Ibsen a Beckett i Pinter, que quan va a la

biblioteca o a la llibreria acaba emportant-se un llibre de Robert Walser o d'Elias Canetti, d'Imre Kertész o de Juan Carlos Onetti (autors –no ens enganyem– que interessin poc a les indústries editorials); que quan et regala una pel·lícula –cosa que fa sovint– és d'un d'aquells autors dels quals tots ens omplim la boca però que poques vegades mirem –perdó, vull dir *veiem*. S'ha de tenir temps per veure una pel·lícula de Bergman o de Sokurov o de Dreyer. Ella se les sap de memòria. Entre d'altres coses perquè té temps. Perquè ha sabut –miracle!– professionalitzar-se com a lectora, miradora de pel·lícules, passejadora i dramaturga. I aquest saber miraculós l'ha fet única en

el nostre món, pel seu talent i per l'exercici de la seva vida quotidiana.

La Lluïsa, com aquelles persones que saben que “*pensar és saber-se sol dins el llenguatge*”, és una bona lectora. Alguns autors li han ensenyat a valorar més l'ambigüïtat que la inconcreció (Luis Rosales); la funció poètica del llenguatge que la circulació indiscriminada de la parla quotidiana (Pier Paolo Pasolini); els espais de la memòria que les postals d'estiu (Dino Buzzati)...

És curiós que moltes obres de la Lluïsa comencin amb una pregunta: *Cel* –el seu petit conte metafísic: “L'hi agrada?”; *Atlàntida* –hi va haver una altra forma de civilització abans d'aquesta: “Quina hora és?”; *La cita* –drama d'estacions: “Ha provat de donar-li menjar a un esquirol?”; *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* –la subversió de la bellesa: “Li fa res si li faig un dibuix mentre es pren el cafè?”; *Occisió* –thriller psicològic: “Puc parlar un moment amb vostè?”; *Barcelona, mapa d'ombres* –interior de família: “Ha vingut una altra vegada a demanar-me que marxi?”.

Em sembla que era Jean-Louis Barrault qui deia que les peces de teatre que comencen amb una pregunta acostumen a respondre-la al llarg de la pròpia obra. Em sembla també que ell es referia especialment al *Hamlet* de Shakespeare: “Qui hi ha?”, es pregunta l'obra sobre aquella estranya presència metafísica que s'assembla al difunt rei. Saber qui o què és aquella presència segurament deu ser important per entendre l'obra. En el cas de la Lluïsa, la resposta a

aquestes banals preguntes ens permeirà formalitzar un món que comença i acaba en si mateix, que es resisteix a la sinopsi argumental, que formula unes relacions interhumanes desplaçades del que les convencions anomenen normalitat, on els mons sensatament establerts vigilen els mons insensats, on les persones insensates troben altres persones insensates i aquestes dubten que la seva insensatesa sigui la solució de res.

Per a la Lluïsa, els personatges són reflexos de la posició de l'ésser humà en un món que els maltracta. Van començar operant en el seu teatre amb la voluntat de construir silencis; ara estan més preocupats per trobar la paraula exacta. Al principi de la seva escriptura les paraules explicaven els silencis, ara els silencis expliquen les paraules. Tot això perquè la Lluïsa ha vist que calia diversificar, fer créixer els seus personatges sense banalitzar-los des de la repetició d'uns models que ja havien donat prou de si.

El concepte de personatge teatral és un dels grans reptes de futur del teatre de la Lluïsa, escapant-se de la funció de portaveu de la ideologia de l'autora. Assumint posicions i mirades execrables a ulls de l'autora. Exercint una violència inacceptable des de la quotidianitat vital de l'autora.

Ara fa poc, la Lluïsa ha començat a llegir Shakespeare –abans li havia fet una certa mandra–, i espera d'aquesta lectura el mateix que li va passar quan va llegir Èsquil, Sèneca o Valle-Inclán: fer un salt en aquesta necessitat de diversificar el seus personatges. No és fàcil en una autora que

escriu constantment i que exigeix a la seva escriptura una enorme honestetat ideològica; una autora que sap que l'escriptura dramàtica i les convencions escèniques són molt més

que un dipòsit de formulacions estètiques, són sobretot eines de representació –per tant, de reconeixement– d'una realitat que no deixa de produir víctimes de tota mena.■

Pròleg al llibre *Deu peces*, un recull de deu obres teatrals de Lluïsa Cunillé publicat per Edicions 62 (Barcelona, 2008).

EL BORDELL ESPANYOL

eduard molner

L'espectador fidel a les creacions del tàndem Lluïsa Cunillé-Xavier Albertí podrà reconèixer un fil coherent que uneix *El bordell* amb *Assajant Pitarra*, l'obra que obria la temporada 2007/2008 del Teatre Lliure. Allà també hi havia voluntat d'abordar la política, la nostra política, amb un plantejament dramàtic que ratllava l'absurd i uns personatges, caricatures dels nostres representants al parlament català, extremats fins al patetisme. Aquell artefacte estava muntat sobre l'esquelet del primer Frederic Soler, Pitarra, sobre les seves “gatades”, però, a més, contenia alguna picada d'ull metateatral com ara el diàleg psicofònic entre Jordi Pujol i Henrik Ibsen: “*Cap societat no pot viure una vida saludable amb veritats tan velles i pansides*”, això deia, des de no sabem on, el dramaturg escandinau.

Bé, he anat un any enrere perquè em convenia i he rescatat aquesta frase amb tota la intenció. A *Assajant Pitarra* (i no me'n vaig més lluny ens els currículums de la Cunillé i de l'Albertí per

manca d'espai), ja veiem perfectament assentada aquesta voluntat d'intervenció, de dir alguna cosa sobre el nostre present polític, però també tenim la voluntat de fer obra al damunt de l'obra precedent. Quan Schliemann i Dörpfeld van començar a excavar Troia, aviat es van adonar que treballaven sobre nou ciutats del mateix nom: res no es fa sobre el no-res. Evolució des de la tradició. La nostra tradició i la tradició teatral universal. La Lluïsa Cunillé mira enrere per construir el teatre d'ara.

On ha acudit ara Cunillé per teixir la dramaturgia de *El bordell*, un espectacle sobre el nostre passat polític recent? Cada nou projecte demana la seva particular “mirada enrere”. Aquí la mirada s'ha centrat en Ramón María del Valle-Inclán, pel que fa al dibuix de la situació dramàtica i al traç gruixut dels personatges, i en William Shakespeare pel que fa a la musculatura d'aquests personatges, a la seva dimensió, o a la riquesa de les seves diferents dimensions.

Deia Manolo Vázquez Montalbán que un llenguatge sense metàfores no és un llenguatge. Res no significa res en la peça de Cunillé. La viatgera que fugiu, professora d'institut, s'escapa en delictes abandonant un ofici sense prestigi, el nostre fracàs més flagrant, l'ensenyament, o el que és el mateix, la transmissió de memòria. La seva felicitat depèn d'un altre –ja sigui el menor amb qui s'escapa, ja sigui el pare que l'ha decebuda–, com Ofèlia depèn de l'amor de Hamlet. Però, com Cordèlia, la filla del rei Lear, fa tard al possible rescat del seu pare, fracassa o dimiteix. I aquí segurament hi ha un missatge generacional que parla de la pròpia responsabilitat, del compromís. Sí, el pare és un Lear que no ha sabut administrar l'herència (“amnistia” volia dir “amnèsia”, ara entenem que es van perdre bous i esquelles en aquell acord!), però el capteniment de les noves generacions és responsabilitat, fonamentalment, de les noves generacions. Acceptar passivament el llegat que ens ha tocat o esmenar-lo des d'una actitud activa, aquest és el dilema.

La jove viatgera aterra en una casa de barrets on el pragmatisme, el seny, és en la Madame, una escèptica de la condició humana com qualsevol puta vella, que canta les veritats a tothom com el bufó del Rei Lear (i aquell bufó ja era un hereu, hereu de les màscares!). La seva primera rèplica explica la seva filiació, però amb petits canvis plens de significat: allà on el bufó del Rei Lear de Shakespeare es pregunta “*Si l'home tingués el cervell als peus, no hi hauria el perill que li sortissin*

penellons?”, la Madame de la Cunillé afirma, “*Si l'home tingués el sexe als peus no hi hauria el perill que li hi sortissin penellons?*”.

“*Strange times, that weep with laughing, not with weeping!*”, diu Timó, en el *Timó d'Atenes* de Shakespeare. Més Shakespeare, aquí la rèplica pertany al Vell Banquer, ara una ombra del que havia estat, “*Temps estranys són aquests que ploren amb el riure i no amb el plor*”. L'home que va dedicar la seva vida a comprar voluntats coneix bé la debilitat humana i les conseqüències que comporta. Malgrat tot, ja no té res a oferir, com Timó d'Atenes, sense riqueses materials no hi ha majestat. L'espectador atent podrà trobar a *El bordell* el ressò d'aquests personatges, Cordèlia, Ofèlia, el bufó del *Rei Lear*, el mateix Rei Lear, Timó d'Atenes com hem vist, també de *Corolià*, en la tessitura aquí del Vell militar impedit: cada personatge d'*El bordell* té un corresponent shakespearia. Per bé que això no ha estat un exercici de divertiment teatral, o metateatral, per a un espectador més o menys entès. Més aviat al contrari, la seva creació respon a una voluntat de conferir més musculatura, com deia abans, més corpulència a uns personatges que a partir del reforçament de la seva identitat aconseguen, segurament, connectar amb un públic més ampli, més heterogeni.

Escrivia més amunt que Valle-Inclán és en el plantejament de la situació dramàtica i en el traç gruixut d'aquests personatges. En els contorns. Sí, la seva aparença grotesca ens recorda l'esperpent. Són esperpèntics però shakespearians

en la seva definició final, i el resultat de tot plegat ens acosta a alguns dels instruments de Thomas Bernhard que, si són esperpèntics, ho són a través de la seva incontinència verbal.

En qualsevol cas, l'actitud ètica d'*El bordell* és molt “bernhardiana”. El Noi, personatge que apareix al tram final de l'obra, és desolador: no coneix els seus pares, ni sap que està estudiant, ni on va, ni d'on ve, ni què vol, ni què no vol, no té memòria ni identitat. Cunillé fa entrar la joventut per la porta perquè

puguem veure com la història ha esdevingut el fum que se'n va per la finestra. Això és teatre, no escoltarem discursos vehiculats a través de personatges. No cal fer-ho: *El bordell* entra per l'autovia de la metàfora a qüestionar la Transició, amb majúscula, que vol dir que parlem de la, en un altre temps encimbellada, transició política espanyola de la dictadura a la democràcia. Si en sortir d'*Assajant Pitarra* ens vam preguntar com havíem arribat fins a aquí, *El bordell* podria ser-ne una resposta. ■

NOTES PER A UN COL·LOQUI

víctor molina

1. Per situar el que diré sobre aquesta obra, m'agradaria, primer de tot, començar recordant allò que amb freqüència repeteixen els estudiosos de l'art sobre la relació entre l'espectador i l'obra: una forma sense mirada (i en aquest cas, una forma teatral sense mirada) és una forma cega. Per ser necessita una mirada, però mirar no és simplement veure-hi, ni tampoc observar amb més o menys “competència” (o autoritat, o saber sobre la matèria mirada). Una mirada suposa una implicació (i en aquesta implicació el que mira es reconeix a si mateix, es veu ell mateix). Però, paral·lelament, una mirada sense forma només és una mirada muda. Cal que la mirada accedeixi al llenguatge i a l'elaboració perquè tinguem la possibilitat d'una explicació del

que veiem. Per tant, davant d'una obra podem implicar-nos-hi per tenir l'oportunitat d'explicar-nos amb ella. I això significa que, evidentment, no hi ha una única manera de parlar d'una obra. No hi ha una certesa o una incorrecció, sinó una sèrie de relacions i implicacions que s'autoexpliquen. (I si resulta important parlar d'aquestes relacions i compartir els nostres punts de vista, és perquè tenim la possibilitat de ser una mica més nosaltres mateixos.)

El que diré ara no té una formulació sistemàtica, sinó que és una sèrie de fragments d'allò que m'ha produït l'obra. La meua mirada s'ha polaritzat en diversos aspectes, alguns de formals i d'altres de contingut de l'obra. O sigui que no són només observacions fragmentades, sinó també perifèriques.

2.

En primer lloc, considero que aquesta obra té alguns aspectes especialment inquietants a la forma amb què ens presenta els esdeveniments. En allò que podríem dir el seu succeir, el seu esdevenir. Tant el que ens explica com la forma en què ho fa em semblen més pròpies d'un somni que no pas d'una narració convencional. El paisatge escenogràfic, les circumstàncies, els personatges, aquesta forma alhora llunyana i accentuada dels comentaris i dels gestos, tot hi apareix com a formes dins d'un mirall deformador. I és això precisament el que em fa recordar la forma d'un somni més que la d'un relat. Molt concretament, m'ha semblat assistir al somni d'un vell intel·lectual (potser un actor, no ho sé) que es desperta com a transvestit en un bordell (del qual estranyament n'és soci) una nit de tempesta durant la qual s'ha de commemorar alguna cosa que mai no es commemora, alguna cosa que té a veure amb l'alta política (potser un cop d'estat), una nit de fa 25 anys en una infausta relació accidental. I quan es desperta és, per error, amb una de les seves dues filles que, per la seva banda, es relaciona, entre necessitada i per casualitat, amb els personatges que incomprendiblement són socis del seu pare en aquest bordell. Tot és pura decadència en aquest lloc. Socis descapitalitzats, discos ratllats, paraules que transiten entre la intimitat i les fórmules socials però que semblen paraules arruïnades, trossejades. Un lloc sense clients, o només amb un que és ni més ni menys que el Rei d'Espanya. Tot és molt oníric. Fins i tot els jocs: el d'escacs i els dards, que semblen contenir

una mena de memòria concentrada o una metonímia narrativa d'aquesta mateixa situació. A més a més, són jocs dels quals aquest transvestit sembla ser un gran jugador, si fem cas del que comenten el Banquer i el Militar. Però a l'obra no hi juga mai, a aquests jocs.

És un somni, o més ben dit, un malson on un militar repeteix com a salutació una frase de Tejero, amb una pistola de bales de fogueig. On un rei ridícul, que ni tan sols és un rei d'opereta, mor de la manera menys real possible en aquesta nit de tempesta teatral. I a més, com en els pitjors malsons, hi surt un lavabo on aquell que somia troba finalment la llar intel·lectual, la tribuna i la càmera d'ecos dels seus pensaments.

Des d'aquesta perspectiva, tot em sembla terrible. No una metàfora d'Espanya, sinó un malson de la història mateixa.

Però això em sembla entendre per quin motiu tot el que va succeint a l'obra passa de manera diferent de com passa als contes, o als acudits, o a les anècdotes. Perquè aquestes últimes menes de narració solen ser regides per una mena de totalitat. Quan sentim o expliquem un conte o un acudit, ho fem de manera que el final és davant nostre (encara que estigui amagat) des que el comencem a explicar. I és aquesta totalitat la que confereix al relat (o a l'acudit, o a l'anècdota) una certa provisionalitat per tot el recorregut informatiu. Ho posem tot sota la noció de suspens acumulatiu: "*Un home va per un carrer i busca un pont per creuar...*", i llavors, la nostra consciència ens demana en silenci què ha de passar després, si hi ha un pont o no, si és important o no ho és? O en explicar un acudit, algú podria començar dient: "*En un avió hi viatgen*

tres presidents de tres països i un mico". Però si algú interromp i pregunta quina mena de mico és, o si riu intensament només amb aquesta informació, entenem que no sap escoltar acudits. I hem de dir-li, "*això és igual, és un acudit, espera*". Als relats també sabem que alguna cosa està passant perquè hi passarà, o ha de passar-hi, alguna altra cosa.

Però en aquesta peça teatral, com en els somnis, no van així les coses. Tot és present successiu. No tenim la sensació que el sentit del conjunt o de cada part estigui en funció d'un final.

I és per això, perquè no estan en suspens narratiu, que els somnis no poden resumir-se. I és que els somnis ja són una mena de resum, un concentrat. Els somnis són com un present que es desplaça, que creix. De vegades hi ha expectatives, però s'esdevenen com intensitats del present. Com amb la música, que és l'art que s'assembla més a un somni. Tant amb la música com amb somnis ens trobem amb la festa de l'esdeveniment pur. Sense mirada sinòptica. Sense possibilitat de resumir. I en aquesta obra de Lluïsa Cunillé passa el mateix. Entenem la trama, però aquesta trama està constituïda per intensitats de figures. Reconeixem el seu embolic, però tot aquest embolic va trencant els seus propis procediments lògics. I ho fa en tot moment i en qualsevol cas. No hi ha cap personatge que se sorprengui per pràcticament res i, en canvi, tot allò que passa a la peça és sorprenent. Resulta molt estrany que ells no es quedin bocabadats davant de tante cose sense sentit aparent, perquè tot és completament anormal: des de la manera d'orinar, o el baldó per fora del lavabo, fins a les circumstàncies de cada perso-

natge. Tot és ambigu i ahora cenyit a si mateix. Com la Madame, que treu a ballar als altres però diu que l'han tret a ballar. Com el Banquer descapitalitzat, que signa xecs en blanc i diu que el Noi deu ser el fill del seu fill, sense cap mena de dramatismes. O com la Viatgera, que se sorprèn el mínim davant el fet que l'alumne amb qui fuig hagi caigut en l'amnèsia. Tot és a la frontera de la desdramatització, on tot (fins i tot les coses) sembla essencialment dramàtic.

3.

En segon lloc, també trobo que la peça conté un destil·lat de cites que semblen donar-nos pistes del contingut. Però al mateix temps són cites o referències que ens fan penetrar encara més a l'univers de l'onirisme. Les cites que salten amb més claredat són les rèpliques que recorden la veu de Shakespeare. I el programa de mà ens prevé sobre això. (Ens fa observar també que aquesta obra no és ni una reescriptura ni una versió d'alguna obra shakespeariana.) Però també trobem altres referències. Algunes ens recorden altres obres. Per exemple *El balcó*, de Jean Genet, una obra amb la qual aquest *Bordell* sembla tenir un relació intrínseca o almenys còmplice, i de la qual m'agradaria que ens expliqués alguna cosa Xavier Albertí.

A mi em va fer recordar també una altra obra. Una novel·la de l'escriptor japonès Yasunari Kawabata que es titula: *La casa de les belles dorments*. És una novel·la que també té lloc en un bordell. I el seu protagonista també és un vell. Vargas Llosa ha fet observar que aquesta novel·la sembla estar inspirada en la història bíblica del vell rei a qui, per retornar-li la

força, fan dormir amb una noia núbil. I en realitat –diu Vargas Llosa–, es tracta d'un vell mite que existeix a totes les cultures: el del vell envoltat de cossos joves.

La novel·la de Kawabata tracta d'un bordell on els vells, quan ja no tenen un vigor sexual actiu però sí la remor del desig, poden reposar al costat de joves prostitutes narcotitzades. Mentre elles dormen, ells (i particularment el protagonista) es dediquen a fantasiejar mentre les acaricien.

De vegades, el protagonista té la sensació que en aquesta experiència s'uneixen l'amor i la mort, igual com en altres temps reconeixia l'èxtasi amorós, ja que el rostre de les dones adormides expressa plaer, però de vegades també semblen rostres de dones mortes. I en aquesta obra, sembla que passa alguna cosa semblant. Quan la Madame descobreix que les prostitutes són mortes, diu: “*Totes les noies són mortes. A sa Majestat aquest cop se n'hi ha anat la mà amb les pastilles per dormir*”.

Un cop més, doncs, aquesta excepcionalitat de dones mortes ens situa al terreny del malson. Un malson escandit al final amb els versos de l'òpera *Orfeo*, de Monteverdi, sobre la negror de l'oblit i de la mort, que la viatgera recita en italià.

4.

Tractant d'un bordell i de la vellesa, l'obra també m'ha fet recordar la relació amb Venus, la deessa de l'amor físic. Venus era l'antiga divinitat romana de la fecunditat, protectora de la vegetació i dels jardins, i va ser assimilada a l'Afrodita grega, deessa de l'amor i la bellesa, la qual, al seu torn, va ser identificada amb les deesses mares del Pròxim Orient i encara ado-

rades en alguns llocs del Mediterrani en època cristiana. Venus, per pert seva, té el seu propi dia, el divendres (*Veneris dies*), i a Catalunya hi ha un municipi dedicat a aquesta deessa: El Vendrell, el nom del qual prové del llatí *venerellus*, diminutiu de *veneri* (és a dir, de Venus).

De Venus també procedeixen termes com “verí” (el *venenus* indicava originalment la cocció de plantes que ocasionaven els perillosos filtres de seducció i d'amor), però també la paraula “venial” (de vènia, indulgència) que remet a un favor, una gràcia de la qual Venus és l'arquetip.

Però el que ens interessa ara és que Venus genera la paraula “venerable”, atribuïda originalment als vells, i la paraula “veneri”, atribuïda originalment als joves. Tots dos són termes que signifiquen “posseït per Venus”. En un cas indicava la flama generadora de Venus, situada als ulls ardents de la gent jove; i en l'altre cas, significava l'acollida de Venus a l'ull de la vellesa, on genera no el foc, però sí la lluminositat, la llum de la vellesa.

Ara bé, la lucidesa de la vellesa és rebutjada a la societat moderna. I aquesta obra també sembla parlar d'aquesta decadència del valor i de la importància de la vellesa. La vellesa és extirpada de dignitat i de venerabilitat, és burlada i és arraconada a complir la figura d'un naufragi. De manera que aquesta commemoració, ja des del començament sembla afectada d'un onirisme *alzheimeric*, per dir-ho així, afectat de dislocació.

5.

Els estudiosos de la política observen que la vida pública oscil·la entre dos models oposats: el de la gerontocràcia i

el regne dels joves.

I el poder neix com a prestigi de la vellesa, i sabem com valora la Bíblia els patriarques. Tenir ja una certa edat era suscitar l'anhel d'aquesta longevitat als altres. Però l'edat ideal rau també a la joventut, que funda el poder gairebé màgic d'un David o d'un Alexandre. La gestió de la vida pública sembla ordenada al voltant d'aquesta tensió, entre el perfil hàbilment retocat del dirigent eternament jove i la imatge tranquil·litzadora de la vellesa experimentada.

I en certa manera, l'origen de les dues Cambres, la Cambra Alta i la Cambra Baixa, vehicula aquesta diferència. Aquesta distinció de generacions (que evidentment és molt atenuada als parlaments actuals) reposa sobre les suposades virtuts de cada edat. El coratge de la joventut i la prudència de la vellesa. No obstant això, aquí no se'ns presenta el coratge de la joventut ni l'honorabilitat dels vells.

En canvi, l'obra sembla qüestionar l'ambigüitat d'un sistema parlamentari en una monarquia. O d'una monarquia dins un sistema parlamentari

6.

Ja a l'origen de la democràcia, el ciutadà grec era aquell que, a part d'haver nascut a la ciutat, era un jove que donava dos anys de la seva existència a la ciutat i, en cas de guerra, arriscava la seva vida. En contrapartida, podia dir sí o no a cadascun dels projectes polítics. Aquesta facultat de ciutadania s'anome-

na democràcia o poder del poble, perquè els habitants del *dèmos* sempre tenien l'última paraula. I en aquest sentit la democràcia estava també unida al servei militar. Ara bé, tots sabem que la democràcia és el contrari de la dictadura.

I la República? La república és més aviat el contrari de la monarquia. La primera té per cap d'Estat un president, i la segona un rei o una reina. Una monarquia, però, pot ser democràtica (s'anomena constitucional) si el monarca s'accontenta amb representar el país en cerimònies mentre el poder és exercit per un govern responsable davant d'un parlament triat pels ciutadans.

Però la república creix amb la joventut. Els joves romans adquirien als setze anys la “toga viril”, que marcava la seva pertinença a la comunitat de ciutadans adults. Aquesta és l'edat de la pubertat, és a dir, l'edat en la qual surten els pèls. I és això el que significa *pubes*, pèls. De fet, “públic” és l'adjectiu que indica el qui té pèls. De manera que, literalment, la *República* o la *Res publica* és “l'assumptes dels peluts”, “l'assumptes dels púbers”. Un assumpte del qual ni els nens ni les dones formaven part.

Ara bé, en aquesta obra, el moment en què el jove de setze anys surt de l'autisme amnèsic és per substituir el rei, no pas per fer-se cambrer o qualsevol altra cosa. I per això trobarem que aquest malson continuarà en els mateixos termes, però ja sense recolzar-se únicament en la vellesa o en la tradició viva, sinó en l'herència gairebé immerescuda. ■

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 16 de novembre de 2008 després de la funció.

EL BORDELL

de LLUÏSA CUNILLÉ
dirección XAVIER ALBERTÍ

A PROPÓSITO DE LA CUNILLÉ

“La gente me pregunta por qué no trabajo con conejos y palomas, y yo les respondo que nunca he tenido alma de campesino.”

Lluïsa Cunillé, *Ilusionistas*

Probablemente, el hecho que Lluïsa Cunillé se haya consolidado como autora teatral desde la evolución natural de una escritura que, sin proponérselo, ha encontrado su espacio en cierta cultura escénica de prestigio, alternativa o más o menos marginal, y que por tanto no le pedía nada en concreto, ha permitido que sus obras partieran casi siempre de una necesidad muy personal de contar esto o aquello y de hacerlo de una determinado modo.

Alguien como ella, poco interesada en el conocimiento sistemático de los autores de la renovación dramaturgía, los experimentadores de nuevas formas de entender y hacer el teatro; alguien como ella que sigue prefiriendo a Chéjov e Ibsen a Beckett y Pinter, que cuando va a la biblioteca o a la librería termina llevándose un libro de Robert Walser o de Elías Canetti, de Imre Kertész o de Juan Carlos Onetti (autores –no nos engañemos– que interesan poco a las industrias editoriales); que cuando te regala una película –algo que hace a menudo– es de uno de esos autores que todos tenemos en boca pero pocas veces miramos –perdón, debería decir *veamos*. Hay que tener tiempo para ver una película de Bergman, o de Sokurov, o de Dreyer. Ella se las sabe de memoria. Entre otras cosas porque tiene tiempo. Porque ha sabido –¡milagro!– profesionalizarse como lectora, miradora de películas, paseante y dramaturga. Y este saber milagroso la ha hecho única en nuestro mundo, por su talento y por el ejercicio de la su vida cotidiana.

Lluïsa, como todas las personas que saben que *“pensar es saberse solo en el lenguaje”*, es una buena lectora. Algunos autores le han enseñado a valorar más la ambigüedad que la inconcreción (Luis Rosales); la función poética del lenguaje que la circulación indiscriminada del habla cotidiana (Pier Paolo Pasolini); los espacios de la memoria que las postales de verano (Dino Buzzati)...

Es curioso que la muchas de sus obras empiecen con una pregunta: *Cel*, su pequeño cuento metafísico: “¿Le gusta?”; *Atlántida* –hubo otra forma de civilización antes que ésta: “¿Qué hora es?”; *La cita* –drama de estaciones: “¿Ha tratado de dar de comer a una ardilla?”; *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* –la subversión de la belleza: “¿Le importa si le

hago un dibujo mientras se toma el café?”; *Occisio* –*thriller* psicológico: “¿Puedo hablar un momento con usted?”; *Barcelona, mapa d'ombres* –interior de familia: “¿Ha venido otra vez a pedirme que me vaya?”.

Me parece que era Jean-Louis Barrault quien decía que las piezas de teatro que empiezan con una pregunta acostumbra a responderla a lo largo de la misma obra. Me parece también que él se refería especialmente al *Hamlet* de Shakespeare: “¿Quién va?”, se pregunta la obra sobre aquella extraña presencia metafísica que se parece al difunto rey. Saber quién o qué es aquella presencia seguramente debe ser importante para entender la obra. En el caso de Lluïsa, la respuesta a estas banales preguntas nos permitirá formalizar un mundo que empieza y termina en sí mismo, que se resiste a la sinopsis argumental, que formula unas relaciones interhumanas desplazadas de lo que las convenciones llaman normalidad, donde los mundos sensatamente establecidos vigilan los mundos insensatos, donde las personas insensatas encuentran a otras personas insensatas y éstas dudan que su insensatez sea la solución de nada.

Para Lluïsa, los personajes son reflejos de la posición del ser humano en un mundo que los maltrata. Empezaron operando en su teatro con la voluntad de construir silencios; ahora están más preocupados por encontrar la palabra exacta. Al principio de su escritura las palabras explicaban los silencios, ahora los silencios explican las palabras. Todo porque Lluïsa ha visto que debía diversificar, hacer crecer sus personajes sin banalizarlos desde la repetición de unos modelos que ya habían dado suficiente de sí.

El concepto de personaje teatral es uno de los grandes retos de futuro del teatro de Lluïsa, escapando de la función de portavoz de la ideología de la autora. Asumiendo posiciones y miradas execrables a ojos de la autora. Ejerciendo una violencia inaceptable desde la cotidianidad vital de la autora.

Hace poco, Lluïsa ha empezado a leer a Shakespeare –antes le había dado cierta pereza–, y espera de esta lectura lo mismo que le ocurrió cuando leyó a Esquilo, Séneca o Valle-Inclán: dar un salto en esa necesidad de diversificar sus personajes. No es fácil en una autora que escribe constantemente y que exige a su escritura una enorme honradez ideológica; una autora que sabe que la escritura dramática y las convenciones escénicas son mucho más que un depósito de formulaciones estéticas, son sobre todo herramientas de representación –por lo tanto, de reconocimiento– de una realidad que no deja de producir víctimas de todo tipo.

Tienen en sus manos diez juegos miméticos entre lenguaje y una mirada sobre el mundo.

Prólogo al libro *Deu peces, una selecció de diez obras teatrales de Lluïsa Cunillé publicado por Edicions 62 (Barcelona, 2008).*

EL BURDEL ESPAÑOL

eduard molner

El fiel espectador de las creaciones del tándem Lluïsa Cunillé-Xavier Albertí podrá reconocer un hilo coherente que une *El bordell* con *Assajant Pitarra*, la obra que abrió la temporada 2007/2008 del Teatre Lliure. Allí había madurado voluntad de abordar la política, nuestra política, con un planteamiento dramático que rozaba el absurdo y unos personajes, caricaturas de nuestros representantes en el parlamento catalán, extremados hasta lo patético. Ese artefacto estaba montado sobre el esqueleto del primer Frederic Soler, Pitarra, sobre sus “gatadas”, pero, además, contenía algún guiño metateatral como el diálogo psicofónico entre Jordi Pujol y Henrik Ibsen: “*Ninguna sociedad puede vivir una vida saludable con verdades tan viejas y rancias*”, eso decía, desde no sabemos dónde, el dramaturgo escandinavo.

Bueno, he ido un año atrás porque me convenía y he rescatado esta frase con toda la intención. En *Assajant Pitarra* (y no me alejo más ens los curriculum de Cunillé y de Albertí por falta de espacio), ya vemos perfectamente asentada esta voluntad de intervención, de decir algo sobre nuestro presente político, pero también tenemos la voluntad hacer obra encima de la obra precedente. Cuando Schliemann y Dörpfeld empezaron a excavar Troya, pronto se dieron cuenta que trabajaban sobre nueve ciudades del mismo nombre: nada se hace sobre la nada. Evolución desde la tradición. Nuestra tradición y la tradición teatral universal. Lluïsa Cunillé mira hacia atrás para construir el teatro de ahora.

¿A dónde acudió ahora Cunillé para tejer la dramaturgia de *El bordell*, un espectáculo sobre nuestro reciente pasado político? Cada nuevo proyecto pide su particular “mirada hacia atrás”. Aquí la mirada se ha centrado en Ramón María del Valle-Inclán, en cuanto al dibujo de la situación dramática y al trazo grueso de los personajes, y en William Shakespeare en cuanto a la musculatura de estos personajes, a su dimensión, o a la riqueza de sus diferentes dimensiones.

Decía Manolo Vázquez Montalbán que un lenguaje sin metáforas no es un lenguaje. Nada significa nada en la pieza de Cunillé. La viajera que huye, profesora de instituto, se escapa en delito abandonando un oficio sin prestigio, nuestro fracaso más flagran-

te, la enseñanza, o lo que es lo mismo, la transmisión de memoria. Su felicidad depende de otro –sea el menor con el que escapa, o el padre que la ha decepcionado–, como Ofelia depende del amor de Hamlet. Pero, como Cordelia, la hija del rey Lear, llega tarde al posible rescate de su padre, fracasa o admite. Y aquí seguramente está un mensaje generacional que habla de la propia responsabilidad, del compromiso. Sí, el padre es un Lear que no supo administrar su herencia (“amnistía” significaba “amnesia”, ¡ahora entendemos que se perdió todo y más en aquel acuerdo!), pero el comportamiento de las nuevas generaciones es responsabilidad, fundamentalmente, de las nuevas generaciones. Aceptar pasivamente el legado que nos ha tocado o emmendarlo desde una actitud activa, este es el dilema.

La joven viajera aterriza en una casa de citas en la que el pragmatismo, el *seny*, recae en la Madame, una escéptica de la condición humana como cualquier vieja puta, que canta las verdades a todo el mundo con el bufón del Rey Lear (y aquel bufón ya era un heredero, ¡heredero de las máscaras!). Su primera réplica cuenta su filiación, pero con pequeños cambios llenos de significado: donde el bufón del rey Lear de Shakespeare se pregunta “*Si el hombre tuviera el cerebro en los pies, ¿no podrían salirle sabañones?*”, la Madame de Cunillé afirma, “*Si el hombre tuviera el sexo en los pies, no podrían salirle sabañones*”.

“*Strange times, that weep with laughing, not with weeping!*”, dice Timón, en el *Timón de Atenas* de Shakespeare. Más Shakespeare, aquí la réplica pertenece al Viejo Banquero, ahora una sombra de lo que fue, “*Extraños tiempos son estos que lloran con la risa y no con el llanto*”. El hombre que dedicó su vida a comprar voluntades conoce bien la debilidad humana y las consecuencias que conlleva. Pese a todo, ya no tiene nada que ofrecer, como Timón de Atenas, sin riquezas materiales no hay majestad, el espectador atento podrá hallar en *El bordell* el eco de estos personajes, Cordelia, Ofelia, el bufón del *Rey Lear*, el propio Rey Lear, Timón de Atenas como hemos visto, también de *Coroliano*, en la tesitura aquí del Viejo militar impedido: cada personaje de *El bordell* tiene un correspondiente shakespeariano. Per más que esto no ha sido un ejercicio de divertimento teatral, o metateatral, para un espectador más o menos entendido. Más bien lo contrario, su creación responde a una voluntad de conferir más musculatura, como decía antes, más corpulencia a unos personajes que a partir del refuerzo de su identidad consiguen, seguramente, conectar con un público más amplio, más heterogéneo. Escribía antes que Valle-Inclán está en el

planteamiento de la situación dramática y en el trazo greso de estos personajes. En los contornos. Sí, su apariencia grotesca nos recuerda al esperpento. Son esperpénticos pero shakespearianos en su definición final, y el resultado de todo ello nos acerca a algunos de los instrumentos de Thomas Bernhard que, si son esperpénticos, lo són a través de su incontinencia verbal. En cualquier caso, la actitud ética de *El bordell* es muy “bernhardiana”. El Chico, personaje que aparece en el tramo final de la obra, es desolador: no conoce a sus padres, ni sabe que está estudiando, ni a dónde va, ni de donde viene, ni qué quiere, ni qué no quiere, no tiene memoria ni identidad. Cunillé hace entrar a la joverntud por la puerta para que podamos ver cómo la historia se ha convertido en el humo que se va por la ventana.

Esto es teatro, no escucharemos discursos vehiculados a través de personajes. No hace falta: *El bordell* entra por la autovía de la metáfora a cuestionar la Transición, con mayúsculas, que significa que hablamos de la, en otro tiempo encumbrada, transición política española de la dictadura a la democracia. Si al salir de *Assajant Pitarra* nos preguntamos cómo habíamos llegado hasta aquí, *El bordell* podría ser una respuesta.

NOTAS PARA UN COLOQUIO

víctor molina

1. Para situar lo que diré sobre esta obra me gustaría, antes que nada, comenzar recordando lo que con frecuencia repiten los estudiosos del arte sobre la relación entre espectador y obra: una forma sin mirada (y en este caso, una forma teatral sin mirada) es una forma ciega. Para ser, necesita una mirada, pero mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor “competencia” (o autoridad, o idoneidad o saber sobre la materia mirada). Una mirada supone una implicación (y en esa implicación el que ve se reconoce como sí mismo, es él mismo). Pero paralelamente, una mirada sin forma no es más que una mirada muda. Se necesita que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración para tener la posibilidad de una explicación de lo que vemos. De modo que, ante una obra, nos implicamos en, para tener la oportunidad de explicarnos con. Y eso significa que no hay una manera única de hablar de una obra. (Y si resulta importante hablar sobre estas relaciones y compartir nuestros puntos de vista, es porque tenemos la oportunidad de ser un poquito más nosotros mismos.) Yo no he conseguido ver un conjunto orgánico de la obra. Mi mirada se ha polarizado en diversos aspectos, algunos formales y otros de contenido de esta pieza. Así que

mis observaciones no sólo son fragmentadas, y por tanto ajenas a lo sistemático, sino también periféricas.

2.

En primer lugar, he encontrado que esta obra tiene algunos aspectos especialmente inquietantes en la forma como nos presenta los acontecimientos. En lo que podríamos narrar su suceder, su acontecer. Tanto lo que nos cuenta como la forma como lo hace, me parecen más propias de un sueño que de una narración convencional. El paisaje escenográfico, las circunstancias, los personajes, esa forma a la vez lejana y acentuada de sus comentarios y de sus gestos, todo aparece bajo una especie de espejo deformante. Y es eso precisamente lo que me hace recordar la forma de un sueño, más que la de un relato.

En este caso, me parecía estar asistiendo al sueño de un viejo intelectual, quizá un actor, no sé, que se despierta como travestido en un burdel del que extrañamente es socio, una noche de tormenta en la que se ha de conmemorar algo que nunca se conmemora, algo que tiene que ver con la alta política, un golpe de estado, una noche de hace 25 años en una infauzta relación accidental. Y que cuando se despierta está por error una de sus dos hijas, que se relaciona, entre obediente y casualmente a unos personajes que incomprensiblemente son socios suyos en ese burdel. Todo es pura decadencia. Socios descapitalizados. Discos rayados, palabras que transitan entre la intimidad y las fórmulas sociales. Un lugar sin clientes, o con uno solo que es el Rey de España. Todo es muy onírico. Incluso los juegos como el ajedrez y los dardos, que parecen contener una especie de memoria concentrada o de metonimia narrativa de esa misma situación. Además son juegos donde ese travesti parece ser un gran competidor, si hacemos caso jugador en cada caso de lo que comentan el banquero y el militar, respectivamente.

Un sueño, o mejor, un mal sueño donde un militar repite como saludo una frase de Tejero, con una pistola de balas de salva. Donde un rey ridículo, que ni siquiera es de opereta, muere de la manera menos real posible en esa noche tormentosa teatral. Y además, como en las peores pesadillas, un lavabo donde aquel que sueña, encuentra finalmente su hogar intelectual. Su tribuna y la cámara de eco de sus pensamientos.

Desde esa perspectiva, todo me parece terrible. Y no una metáfora de España, sino una pesadilla de una historia. Pero de ese modo, también me parece creer entender por qué todo lo que va sucediendo en la obra pasa de manera distinta a como pasa en los cuentos, o en los chistes o en las anécdotas. Porque estos

últimos tipos de narración suelen estar regidos por una especie de totalidad. Cuando escuchamos o contamos un cuento o un chiste, lo hacemos de tal manera que el final está a nuestra vista (aunque esté escondido) desde que se empieza a contar. Y es esa totalidad lo que confiere al relato (o al chiste o a la anécdota) una cierta provisionalidad en espera de que el final revele el sentido que se va acumulando. Colocamos todo bajo la noción de suspense acumulativo.

Así, por ejemplo, al contar un chiste puede alguien comenzar diciendo: “*En un avión van volando tres presidentes de tres países y un mono...*” Pero si alguien interrumpe y pregunta, qué clase de mono es, un chimpancé o un mono araña, entendemos que éste último no sabe escuchar chistes. Y tenemos que decir, “*Eso no importa. Es un chiste, espera.*” También en los relatos, sabemos que algo está sucediendo porque alguna otra cosa va a pasar.

Pero con esta obra, igual que en los sueños, no sucede así. Todo es presente como sucesivo. No percibimos que el sentido del conjunto está en función de un final.

Y porque no están en suspense narrativo, los sueños no pueden resumirse. Puesto que ellos son ya una especie de resumen, un concentrado. Los sueños son como un presente que se desplaza, que crece. En ello no hay más que presente. A veces hay expectativa, pero suceden como intensidades del presente. Igual que en la música. Que es a lo que más se parece a un sueño. Tanto en la música como en el sueño nos encontramos con la hazaña de la sucesión pura. Sin mirada sinóptica. Sin posibilidad de resumirse. En esta obra me pasa así. No voy entendiendo la trama más que como intensidades de figuras. Reconozco el enredo. Pero todo ese enredo va rompiendo sus propios procedimientos lógicos. La madame saca a bailar a otros, y dice que la han sacado a bailar. Un banquero es descapitalizado es sin embargo el más rico. Una mujer apenas se sorprende que el alumno con el que huye haya caído en la amnesia. Todo está al borde de lo desdramatizado pero todo, al mismo tiempo, parece esencialmente dramático.

3.

En segundo lugar encuentro también que la pieza contiene un destilado de citas que parecen darnos pistas de su contenido. Las que saltan con más claridad son esas réplicas que recuerdan a Shakespeare. Y el programa de mano nos pone sobre aviso al respecto. Nos hace observar esta relación. Pero también sabemos que esta obra no es una reescritura, ni una versión de una u otra obra shakespeariana. Pues también encontramos otras referencias. Algunas de ellas nos recuerdan otras obras. Por ejemplo a *El Balcón*, de Jean

Genet, una obra con la que este *Burdel* parece tener una relación intrínseca o complicitaria, y sobre la cual me gustaría que nos contara algo Xavier Alberti.

Pero a mí me hizo recordar también otra obra. Una novela del escritor japonés Yasunari Kawabata que se titula: *La casa de las bellas durmientes*. Es una novela que tiene lugar principalmente en un burdel. Pero su protagonista es un viejo. Vargas Llosa ha hecho observar que esta novela parece inspirada en la historia bíblica del anciano rey a quien, para devolverle fuerza, hacen dormir con una muchacha núbil. Y en realidad —dice Vargas Llosa— se trata de un viejo mito que merodea en todas las culturas, que es el del anciano rodeado de cuerpos jóvenes. La novela de Kawabata trata de un burdel donde los viejos, al no tener ya un vigor sexual, pueden reposar al lado de prostitutas narcotizadas, y mientras ellas duermen, ellos (y particularmente el protagonista) se dedican a fantasear mientras las acarician. A veces el protagonista tiene la sensación de que en esa experiencia se une el amor y la muerte de manera como en otro tiempo reconocía el éxtasis amoroso. Pues los rostros de las mujeres dormidas expresan éxtasis, pero también a veces parecen los de mujeres muertas. Y como en esta obra. Cuando descubren que las prostitutas están muertas, la Madame dice: “*Todas las chicas están muertas. A su Majestad esta vez se le ha ido la mano con las pastillas para dormir.*” Y esas bellas durmientes muertas, nos devuelven al terreno de la pesadilla. Que se va escandiendo al final con los versos de Monteverdi que la viajera recita en italiano, sobre la negrura del olvido y de la muerte.

4.

Al tratar de un burdel y de la vejez, la obra también me ha hecho recordar la relación con Venus, la diosa del amor físico. Venus era la antigua divinidad romana de la fecundidad, protectora de la vegetación y los jardines, y fue asimilada a la Afrodita griega, diosa del amor y la belleza, quien, a su vez, fue identificada con las diosas madres del Próximo Oriente, y aún adoradas en algunos lugares del Mediterráneo en tiempos cristianos. Venus, a su vez, tienen su propio día, el viernes (*Veneris dies*), y en Catalunya tiene un municipio dedicado a esa diosa: el Vendrell, cuyo nombre proviene del latín *venerellus*, diminutivo de *venere* (es decir Venus).

De Venus también proceden términos como “veneno” (el *venenus* indicaba originalmente la cocción de plantas que ocasionaban los peligrosos filtros de seducción y de amor), pero también la palabra “venial” (de *venia*, indulgencia) que remite a un favor, una gracia de la que Venus es el arquetipo.

Pero también provienen de Venus lo “venerable” y lo “venéreo”. Los dos son términos que significan originalmente “poseído por Venus”. Pero si actualmente el respeto debido a la vejez, a un santo o a un dios, y el nombre de una enfermedad púdica, contraída más bien en la juventud, no se ve lazo alguno, originariamente no era así. Pues en un caso indicaba la llama generadora de Venus en los ojos de la gente joven, mientras que en el otro caso significaba la acogida de Venus en el ojo de la vejez que genera no fuego, pero sí su luz.

Pero la lucidez de la vejez es en la modernidad algo rechazado. Y esta obra también parece hablar de esa decadencia del valor e importancia de la vejez. La vejez, esa larga enfermedad incurable, como la definió Borges, es extirpada de dignidad. Es burlada. Es arrinconada a cumplir la figura de un naufragio. De modo que esa conmemoración ya de entrada parece afectada de Alzheimer. De locura. De dislocación.

5.

Los estudios de la política advierten que la vida pública oscila entre dos modelos opuestos: el de la gerontocracia y el reino de los jóvenes.

Tener ya una cierta edad era suscitar en los otros el anhelo de esa longevidad. Y el poder nace como prestigio de la vejez, y sabemos cómo la Biblia valora a los patriarcas. Pero la edad ideal reside también en la juventud que funda el poder casi mágico de un David o de un Alejandro. La gestión de la vida pública parece ordenada en trono a esa tensión, entre el perfil hábilmente retocado del dirigente eternamente joven y la imagen tranquilizador de la vejez experimentada. Y en cierto modo el origen de las dos Cámaras, la Cámara Alta y la Cámara Baja, vehicula esa diferencia. Esa distinción de generaciones (que evidentemente es muy atenuada en los parlamentos actuales) reposa sobre las virtudes supuestas de cada edad. El coraje de la juventud, y la prudencia de la vejez. La cámara baja estaba formada por los representantes más jóvenes, ante el respeto de los Mayores de la Cámara Alta, de mayor prestigio y honor.

Pero en la obra parece también balancearse sobre la ambigüedad de un sistema parlamentario en una monarquía.

6.

Ya en el origen de la democracia el ciudadano griego era aquel que aparte de haber nacido en la ciudad, era aquel joven que daba dos años de su existencia a la ciudad, y en caso de guerra, arriesgaba su vida. En contrapartida podía decir sí o no a cada uno de los proyectos políticos. Esa facultad de ciudadanía se llamaba democracia, o poder del pueblo. Porque los

habitantes del *dèmes* tenían siempre la última palabra. Y en ese sentido la democracia estaba también unida al servicio militar. Todos sabemos que la democracia es lo contrario de la dictadura.

¿Y la República? La república es más bien lo contrario de la monarquía. La primera tiene por jefe de Estado un presidente, y la segunda un rey o una reina. Pero una monarquía puede ser democrática (de la denomina constitucional) si el monarca se contenta con representar el país en ceremonias mientras que el poder es ejercido

por un gobierno responsable ante un parlamento elegido por los ciudadanos.

Los jóvenes romanos, a los diez y seis años adquirirían la “*toga viril*”, que marcaba su pertenencia a la comunidad de ciudadanos adultos. La edad de la pubertad, es decir, la edad en la que se adquieren los pelos. Es eso lo que significa *pubes*, pelos. De hecho “público” es el adjetivo que indica al que tiene pelos. De modo que literalmente la *República* o la *Res publica* es “el asunto de los pelosos”, “el asunto de los púberes”. De la que ni los niños ni

las mujeres formaban parte. Tras un año de aprendizaje del asunto público también hacían su servicio militar.

En el momento en que el joven sale de su autismo amnésico para sustituir al rey, encontramos que esa pesadilla continuará en los mismos términos, pero sin apoyarse ya en la vejez o en la tradición viva, sino en la herencia casi inmerecida. ■

Notas procedentes del coloquio celebrado el día 16 de Noviembre de 2008 después de la función.