

## La incertidumbre de la posmodernidad *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé

Miriam García Villalba  
Universidad Complutense de Madrid  
[mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)

### Palabras clave:

Islandia. Nueva York. Intertextualidad. John Dos Passos. Deshumanización..

### Resumen:

El propósito de este artículo es analizar una de las últimas obras dramáticas de Lluïsa Cunillé: *Islandia*, estrenada en junio de 2018 por el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero). Previamente, se expone un esbozo de su trayectoria como dramaturga para vislumbrar ese compromiso teatral e intencionalidad filosófica y moral de algunas de sus obras más relevantes. Por otro lado, se hará hincapié en la intertextualidad con autores del siglo XX como Federico García Lorca y, sobre todo, John Dos Passos, en lo referente a la idiosincrasia neoyorkina y la literaturización de la ciudad estadounidense.

---

## The uncertainty of postmodernity *Islandia* (2018) by Lluïsa Cunillé

### Keywords:

Islandia. New York. Intertextuality. John Dos Passos. Dehumanisation.

### Abstract:

The purpose of this article is to analyse one of the last Lluïsa Cunillé's dramatic work: *Islandia*, staging in June 2018 by Centro Dramático Nacional (María Guerrero's theatre). Before that, it is presented a summary of his work as dramatic writer to show her dramatic engagement and a philosophical and moralist intention in most of her principal works. On the other hand, I highlight the intertextuality with two XX century writers: Federico García Lorca and, especially, John Dos Passos, being related to the New York idiosyncrasy and the image of that city in the literature.

---

«La vida es aquello a lo que uno está acostumbrado. Y ahora parece como si se desmoronase todo alrededor. Hay una gran incertidumbre en el mundo.»

Lluïsa Cunillé, *Islandia*.

## Breve biografía y trayectoria dramática

Lluïsa Cunillé nació en Badalona en 1961 y su producción está dividida en obras en castellano y obras en catalán. Esta dramaturga es la seguidora más fiel del modelo teatral a partir de los años ochenta: José Sanchís Sinisterra. En 1993, Cunillé fundará la compañía L'Hongaresa junto con Paco Zarzoso –director y dramaturgo– y la actriz Lola López. Ha recibido numerosos premios de teatro como el Premio Nacional de Literatura Dramática o el Calderón de la Barca, así como otros premios catalanes.

La obra que más repercusión ha tenido dentro de su producción es *Barcelona, mapa de sombras* (2006), que sirvió para estrenar y abrir el Teatro Valle-Inclán (CDN). Otras obras interesantes de su producción son *Molt novembre* (1993), *La festa* (1994), *Libración* (1994) *Accident* (1996), *Apocalipsi* (1998), *L'afer* (1999), *La cita* (1999), *Vacants* (2000), *El gat negre* (2001), *L'aniversari* (2001) o *Aquel aire infinito* (2003), entre otras. Asimismo, también ha escrito obras conjuntas, como *Intempèrie* (1996), *Viajeras* (2001) o *Húngaros* (2002), junto a Paco Zarzoso. Su fama no se ha limitado a la escena española, pues es una dramaturga que está recibiendo mucha atención en Latinoamérica, Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia.

La obra que nos ocupa es la representada en el Centro Dramático Nacional de Madrid (Teatro María Guerrero) en junio de 2018, escrita por la dramaturga y bajo la dirección de Xavier Albertí: *Islandia*. El texto fue escrito en el año 2009, por lo que su creación fue llevada a cabo en un año decisivo si atendemos al título escogido: me refiero, por supuesto, a la cruenta crisis financiera que asoló Islandia en 2008-2009.

No es la primera vez que Cunillé lleva a cabo una obra plagada de intencionalidad filosófica, de compromiso social o ideológico. En *Barcelona, mapa de sombras* (2006), por ejemplo, se basará en una de las



lacras de nuestro tiempo: cómo el desarrollo de las ciudades está acabando con determinados microcosmos y determinadas formas de vida arraigadas a la idiosincrasia española de la posguerra, como las pensiones o los hostales; hay quien ha relacionado esta obra con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo desde el punto de vista temático.

Así, *Islandia* presenta la incertidumbre de la posmodernidad: cómo el capitalismo y el desarrollo de determinados lugares han sumido a su población en la más absoluta deshumanización. Para ello, Cunillé se introduce en los sectores más abandonados con el objetivo de profundizar en ellos de manera individualizada, concreta:

Cunillé trabaja desde un mimetismo de lo pequeño, un mimetismo engañoso con una línea de fuga que promete una visión imprevista; aplicando la lente de aumento a los mecanismos de relación, alcanza una privilegiada percepción del instante, la fijación del tiempo en una minúscula porción del espacio íntimo [Ana Prieto Nadal, 2013: 598]

La elección por los espacios de Nueva York no son arbitrarios, esto es, la autora ha focalizado en lugares prototípicamente simbólicos: Harlem, Bronx, Wall Street, etc. Tampoco es baladí la colocación de cada personaje: la Mujer Mayor que vende sus pertenencias en Harlem por un desahucio y que lo ha perdido todo; el agresivo Robinson acompañado por un aullido de perros que “grotesquizan” su personalidad; o el padre del muchacho situado frente a Wall Street, cuando es un personaje que lo perdió todo apostando en la Bolsa.

Sus personajes, marcados por un lamentable determinismo social, no parecen tener posibilidad de medro en la obra: limitados por su condicionamiento vital, ni siquiera tienen esperanza por el devenir. De hecho, la Mujer Mayor detecta cuál parece ser el principal problema de esas clases bajas (se verá en las conclusiones): los pobres no tienen solidaridad entre sí, sino que su miseria económica les conduce a actos ofensivos en aras de defender lo poco que les queda. En definitiva, parecen «justificar» la



delincuencia o el timo en la *necesidad* de su situación, de ahí que el receptor llegue a sentir *compasión* por ellos.

Todos estos elementos serán dramatizados, de modo que la denuncia está explícita: el simbolismo está patente en cada personaje, en cada espacio, en cada diálogo y, en su representación, todo logrado bajo la dirección de Xavier Albertí.

### ***Islandia***

En primera instancia, *Islandia* fue presentada y ha sido concebida como una crítica feroz al capitalismo y a aquellos gobiernos que han llevado a sus países a la miseria por la ambición económica. Sin embargo, iremos viendo a lo largo de este artículo, la obra no se detiene en una mera denuncia anticapitalista, sino que Cunillé indaga en las profundidades de las almas humanas, sobre todo en aquellas personas más vulnerables y débiles. Para ello, la catalana establece dos espacios dramáticos: la aparente beneficiada y beneficiosa Reikiavik, capital islandesa, frente a la devastada y miserable ciudad de Nueva York. En ese primer espacio dramático, que da título y con el que se abre escenográficamente la obra, una joven y el protagonista dialogan sobre la crisis financiera que asoló a Islandia en 2008-2009<sup>1</sup>. El segundo constituye una denuncia sobre las peligrosas calles neoyorquinas, tan literaturizadas en el siglo XX por Federico García Lorca o John Dos Passos, referencias intertextuales latentes en la obra.

La autora ahonda en los problemas económicos y humanitarios que llevaron a ambos espacios a un estado de injusticia social, donde encontramos unas clases altas que no sufrieron apenas estas consecuencias, frente a los sectores más bajos de la misma, quienes son realmente los

---

<sup>1</sup> La crisis financiera islandesa de 2008-2009 fue una importante crisis económica cuya causa fue el colapso de los tres principales bancos comerciales del país; tuvo gravísimas consecuencias para la economía islandesa, como la devaluación de la moneda nacional, la supresión de las transacciones en moneda extranjera o la recesión económica, entre otras. Esta crisis financiera generó un movimiento de protesta popular en Islandia que condujo a la celebración de dos *referéndums* nacionales sobre la asunción de la deuda externa de los bancos islandeses. Comparado con el tamaño de su economía, el colapso bancario de Islandia es el mayor sufrido por cualquier país en la historia económica mundial.



abocados a la más absoluta miseria. Por ende, ambas áreas geográficas se dibujan con ese aire deshumanizador que todo lo ennegrece. Dos de los personajes más relevantes en este ámbito serán la Mujer Mayor, víctima de esa pobreza, obligada a vender sus pertenencias por, parafraseando sus propias palabras, «no tener derecho ni a sus propios recuerdos»; o Delamarche, vendedor de perritos ambulantes situado estratégicamente en Wall Street quien, tras haber arriesgado su dinero en la Bolsa, lo perdió absolutamente todo.

La trama es el ‘reencuentro espiritual’ de un Hombre treintañero con su *yo* de quince años en relación con el viaje a Nueva York. Antes de ello, el Hombre dialoga con una Joven de su misma edad, camarera de un bar frecuentado por aquel, sobre tal viaje. Este es el inicio de la obra, el momento en que la Joven aparece en casa del Hombre y este le comenta su decisión de viajar a Nueva York alentado por su deplorable situación vital.

En lo que a Reikiavik se refiere, el protagonista es un antiguo «apoderado» que, como muchos otros y así lo reconoce, brindó «por la futura bancarrota del país». Lo que Cunillé pretende a lo largo de toda la obra no es limitarse a culpabilizar a los políticos, sino extender la culpa a cada individuo, cada miembro de la comunidad que participó de esta futura bancarrota. A pesar de esta imagen del islandés, desde EEUU se refleja una idea totalmente diferente del mismo:

[...] Son buena gente los islandeses. ¿Cómo es esa frase que dicen siempre? «Todo saldrá bien». De igual si te hablan de mujeres, de whisky o de negocios, al final siempre sale la frase de «todo saldrá bien». [...] Tienen confianza en sí mismos los islandeses, por eso les van tan bien las cosas [Cunillé, 2018: 97].

Frente a la capital islandesa, el resto de la trama se concentra en un distrito de Nueva York: Manhattan. En este espacio se produce la inversión de los personajes: si en la primera escena nos encontrábamos a un hombre treintañero, la acción en Nueva York es protagonizada por su *yo* de quince años, en el momento en que decide viajar al continente americano en busca



de su madre. Desde la primera escena, el momento en que los treintañeros dialogan sobre los derroteros actuales del país, el muchacho de quince años comparte escena con ellos, mirando constantemente al Hombre, quien no deja de ser un desdoblamiento de sí mismo. Sin embargo, el niño carece de diálogo: es un mero observador, el *espíritu aniñado* del Hombre; un *ente* que cada mañana aparece en su habitación y se dedica a observar, vistiendo como su *yo mayor*. El propósito de su viaje a Nueva York torna una dirección bidimensional: el quinceañero que viajó años atrás en busca de su madre; y el treintañero que se propone ese viaje en la actualidad ante su deplorable situación económica y vital. «No sirve de nada quedarse en la cama esperando a que se acabe el mundo» [Cunillé, 2018: 12], alegará la joven, y el Hombre se dispondrá a salir.

Desde el primer momento, Nueva York es representada con la mediocridad pintada ya un siglo antes por Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*) y John Dos Passos (*Manhattan Transfer*):

[...] Nueva York no es América. Una capital mundial no puede encerrarse dentro de unos límites geopolíticos. En Nueva York se hablan todas las lenguas, se preparan todos los platos, están representadas todas las razas y nacionalidades, tienen cabida todos los sueños y se perpetran todos los abusos. Si una idea, un objeto, una esperanza, un sabor, un aroma, un pecado, no se encuentran aquí, es que no existen. Pocos adjetivos referidos a esta ciudad pueden ser tachados de hiperbólicos. Es una ciudad a la vez estimulante y deprimente, aterradora y gloriosa, pero siempre desmesurada... [Cunillé, 2018: 19].

Es el testimonio de la guía de viajes que el protagonista toma como referencia. Efectivamente, desde su primer minuto en dicha ciudad comienza la desdicha, los encuentros desafortunados, el rito iniciático hacia la madurez, el desencanto del mundo, el choque frontal con la realidad circundante y el fin de cualquier esperanza en aras de una frustración existencial. Todo ello es revelado en su contacto con el resto de personajes que conforman la obra, y así vamos a analizarlo.



El eminente contacto con la realidad neoyorkina tiene lugar en Manhattan, con un supuesto inventor. Sin embargo, un segundo viajero, el Médico, le advierte de que ese hombre no era más que un estafador, dedicado a timar a los transeúntes. Cunillé expresa textualmente la *naturalidad* del timo en esta ciudad: la población neoyorkina no se sorprende y convive con las estafas diariamente. El ejemplo clarividente es la declaración del Médico cuando tima al timador: «¿Te has creído que le había dado dinero de verdad? ¿Pero de dónde sales tú? ¿De dónde eres?» [Cunillé, 2018: 44]. En este ambiente, es trascendentalmente simbólico el hecho de que su primera experiencia en la nueva ciudad tenga lugar en la estación: «la estación de partida es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el punto de partida de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales. Numerosas direcciones son posibles, pero hay que tomar la que conviene» [Chevalier, 2015: 1014].

Una vez que ha sufrido su primer imprevisto, el segundo lugar no es más afortunado: Harlem. Federico García Lorca tiene una visión oscura pero esclarecedora de Harlem («El rey de Harlem»), coincidente con la que refleja Lluïsa Cunillé en esta obra y, por ende, la visión que prosigue en el siglo XXI:

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!  
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,  
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,  
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,  
a tu gran rey prisionero en un traje de conserje.

Son numerosos los estudios que han analizado la visión apocalíptica y satánica de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*. En relación con *Islandia*, y citando a Encarna Alonso Valero [2013: 6], en ambas obras «la civilización tecnológica acaba con la luz del origen y el capitalismo financiero devora a sus víctimas». No obstante, cabe señalar que, mientras Alonso Valero constata el apocalipsis en el poemario lorquiano, en el caso



de Cunillé hablaríamos de un momento pos-apocalíptico, puesto que el desastre ya ha tenido lugar y únicamente yacen las cenizas.

Tras su primera experiencia como estafado, nuestro muchacho llega a Harlem, donde continúa su *descensus ad inferos*, como si de un pícaro siglodorista se tratara. En este caso, se encuentra con una mujer de avanzada edad que está vendiendo sus pertenencias por hallarse en el desahucio; en una escena de catarsis, la anciana da cuenta de la pobreza de espíritu de la humanidad, que ni siquiera permite conservar los propios recuerdos: el capitalismo ha abolido cualquier rasgo de solidaridad para con el prójimo. Es una de las primeras y más destacables declaraciones acerca de los derroteros de Nueva York:

No llegarás muy lejos en esta ciudad si vas disculpándote por todo. No me hagas caso. Estoy de un humor de perros. Es lo que tiene esta ciudad, con los años te agria el carácter. Y además con este frío se te acaba helando el alma.

No creas que no me importa vender el paraguas de Donald, mi marido, pero no me queda más remedio. Los pobres ni siquiera tenemos derecho a los recuerdos.

[...] lo perdimos todo, todo lo que habíamos ahorrado para poder comprar la casa de Florida. Él puede decirse que se murió del disgusto y yo ya ves... Pero de historias como ésta está llena Nueva York y el país entero [Cunillé, 2018: 50-51].

En esta escena, Cunillé introduce la novela con la que presta una fuerte intertextualidad: *Manhattan Transfer*, que forma parte de las pertenencias que la Mujer Mayor está vendiendo como medio de supervivencia. No obstante, le dirá que no es un libro «adecuado para su edad». La mujer confiesa al muchacho la bancarrota del país, llevando a cabo una crítica feroz fundamentada en la ambición de las clases poderosas y la falta de solidaridad una vez la población americana se vio sumida en tal situación insostenible. Así, la obra de Cunillé dialoga equilibradamente con la idea de Nueva York que John Dos Passos tenía en el año de 1925: «No hay nadie humanamente joven en Nueva York» [2018: 113]. Efectivamente,





tanto Cunillé como Dos Passos son plenamente conscientes de que el espíritu joven ha desaparecido de esta ciudad asentada en la marginalidad, la violencia y la falta de moral. Los únicos supervivientes de la ruindad son los apoderados, que viven en una burbuja de riqueza ajenos a los verdaderos problemas, tanto económicos como humanitarios. La dramaturga está llevando a cabo un reclamo a la solidaridad, a la fraternidad, a través de un personaje indefenso pero puro de espíritu como es el quinceañero.

En esta línea, son pertinentes las palabras de Rebeca Gualberto [2011]: «en la novela de Dos Passos Nueva York aparece representada como el espacio *enfermo* de la modernidad». Esta “enfermedad” se asemeja considerablemente a la idiosincrasia de los personajes de la dramaturga, como iremos viendo. Sin embargo, una diferencia que establecería entre las palabras de Gualberto es que, si bien argumenta que en la novela de John Dos Passos hay una enfermedad colectiva, en mi opinión, Lluïsa Cunillé parte de esa colectividad pero con el único fin de llegar al individuo, a ese «mimetismo de lo concreto», como lo define la ya mencionada Ana Prieto Nadal. Constituiría, pues, una diferencia entre ambas obras: la comunidad frente al sujeto concreto dentro de la sociedad.

No obstante, el fin común en ambas obras es la exposición de «la frustración vital de los individuos que la conforman» [Rebeca Gualberto, 2011: 180].

El tercer personaje que esclarece este contexto miserable es Robinson, situado en el Bronx, ex pareja de la madre del muchacho. Robinson representa la delincuencia en su nivel más ruin; el espacio que rodea al personaje es un constante barullo de aullidos de perros, una cabina inhóspita en la que habita, una calavera y un televisor estropeado. Representa los bajos fondos de la comunidad neoyorkina, una vida de miseria constante sin posibilidad de salvación, una derrota frente al mundo. A lo largo de toda la obra, los rayos de humanidad, honestidad, esperanza o fidelidad irradian única y exclusivamente sobre el joven de quince años, que



se contrapone a esta atmósfera denigrante y deshumanizada. Llega casi a ser shakesperiana la escena en la que Robinson bebe alcohol de la calavera, una escena gótico-romántica.

Escenográficamente, cada cuadro está visualizado en unos anuncios publicitarios que van modificándose acorde a la idiosincrasia de cada personaje y cada barrio. Así, es una publicidad macabra, denigrante, violenta a los ojos del espectador, pero acompaña a reflejar un contexto miserable y ruin. En este caso, Robinson, cuya agresividad está acompañada de los ladridos terroríficos de una jauría de perros, aparece junto a un anuncio de un perro de raza peligrosa cuyo gesto, cuya mirada, se va moviendo en dicha marquesina. Sus ojos muestran hambre, agresividad, locura, simbólicamente quedando reflejado el *alter ego* de Robinson. Así lo ha retratado Marcos Ordoñez [2017] en su artículo en *El País*: «un frío intenso, perros abandonados, enloquecidos, casi tanto como su cuidador». En esta línea, podría establecerse un hilo de unión con el *horror* que le producía a García Lorca «el ambiente inhumano de la ciudad» [Eszter Katona, 2015: 126], lo cual ha quedado recogido en su *Epistolario Completo*.

El joven cumple uno de sus objetivos: encontrar a su padre. Delamarche, que en el pasado se había enriquecido con la Bolsa y con su negocio de carnicero, es ahora un vendedor ambulante de perritos calientes ubicado en Wall Street, de nuevo, un espacio prototípicamente simbólico. «Podría ser el padre del muchacho, y como tal le abraza, pero su cabeza está muy lejos: “Desde el 11 de septiembre”, dice, “en Manhattan todos tenemos un ojo hacia el suelo y otro hacia el cielo”» [Marcos Ordoñez, 2017].

Las referencias a *Manhattan Transfer* se hacen de nuevo evidentes si recordamos esa primera escena que presenta a nuestro protagonista su pasado como apoderado y que posteriormente cayó en desgracia, como otros muchos: de la misma forma, uno de los personajes de la novela de John Dos Passos confiesa su cegamiento por la bolsa de Wall Street, quedando



demostrado el dialogismo entre la obra de Cunillé y la novela de la década de los veinte:

[...] antes me llamaban el Brujo de Wall Street, lo cual no es más que otro ejemplo del singular predominio de la suerte en los negocios humanos... [...] durante diez años he jugado a la bolsa, durante diez años día y noche, sin perder de vista un negocio, y en diez años no me he puesto las botas más que tres veces sin contar la última [...] Amasaba dinero. Tenía cuatro Bancos en la palma de la mano. [...] adelantándome a mi siglo... [Dos Passos, 1984: 115-116].

Finalmente, el joven consigue encontrarse con su madre, quien, tras haber vivido esa buena racha económica de Delamarche, su marido, se encuentra en una deplorable situación: sin dinero, trabajando como echadora de cartas<sup>2</sup> (Tarot) y a la espera de un hijo. El encuentro entre madre e hijo tiene lugar en la Catedral de San Patricio, en el que podría ser el contrapunto espacial frente a los ya analizados, siendo este un sitio sagrado, esto es, puro o alejado de toda moral dañada; sin embargo, la hipocresía de esta sociedad continúa, sirviendo de ejemplo el comentario de la madre de que ella no es creyente, sino que «sólo [hace] lo mismo que los demás» [Cunillé, 2018: 105] por “convención”. Así, ningún lugar permite la libertad, el libre albedrío: se recupera el determinismo social decimonónico y todos nuestros personajes están sumidos en esta mediocridad de la que no hay posibilidad de redención; cada cual, en su entorno (Harlem, Bronx, Wall Street), goza de su destino, la situación que les ha tocado vivir por un contexto nacional mal empleado. Ni siquiera existe una posibilidad de medro, lo que recordaría a la picaresca áurea.

Al igual que mucha población neoyorkina, la Madre explica al muchacho que su marido «empezó a jugar a la bolsa. Primero le iba muy bien como a todo el mundo pero luego...» [Cunillé, 2018: 111]. Asimismo,

---

<sup>2</sup> Cirlot, parafraseando a Jung, esclarece que en el Tarot quedan representadas las «batallas» vitales del hombre: la batalla «contra los demás» y la batalla «contra sí mismo» (Cirlot, 1997: 429). Así, concluye Chevalier (2015: 977), «[...] el Tarot resulta, antes que nada, antropocéntrico, y las figuras que lo componen tienen una significación psicológica y cósmica; concierne al hombre en sí mismo y en el mundo».



la condición de embarazada recuerda a otra de las brillantes sentencias de *Manhattan Transfer*: «La procreación es una confesión de un organismo incompleto. La procreación es una confesión de la derrota» [Dos Passos, 1984: 163]. La humanidad está sentenciada al abismo.

El joven decide volver a su tierra natal, no sin antes volver a encontrarse con el Médico de la primera escena en Chinatown, quien le desvela la moraleja de esta historia, la cual se convierte en una estructura cíclica por ser el fin que retoma el principio de la obra y viceversa:

Ya sé cómo será el futuro. Y la mayoría de gente también lo sabe, pero aún así corren a tirarse las cartas por si acaso, confiando en el azar. Pero ya es demasiado tarde, incluso para el azar. Lo hemos dilapidado todo también. Sólo nos queda la codicia y la ambición. Y pronto ni siquiera eso tendremos porque ambas se habrán comido el mundo entero. [...] Uno por haber perdido todo su dinero y el otro por querer conseguir el que no era suyo. Lo más seguro es que ninguno de los dos llegue a mañana [Cunillé, 2018: 126].

## Conclusiones

Xavier Albertí, su director, ha elogiado el texto de la dramaturga defendiendo que tal obra «nos ofrece una segunda oportunidad para escuchar –con mayor humanidad– los estragos de la crisis y emprender un viaje a las raíces donde están en juego los fundamentos de nuestra identidad». Esto es, *Islandia* no se remite a una exposición de un conflicto económico a doble escala (Islandia y Nueva York), sino que ahonda en la depresión espiritual que supone una pobreza *deshumanizante* y *deshumanizada* actuando como un tormento en el individualismo; la propia escenografía acompaña a esta sensación, mediante unos anuncios publicitarios cínicos hasta lo macabro y unas reflexiones por parte de los protagonistas que denuncian estas políticas de engaño, los populismos, las demagogias, las ilusiones conductoras al más absoluto fracaso. «La fuente de la vida nacional es envenenada en su manantial», dirá Oglethorpe, uno de



los personajes de John Dos Passos, mostrando el convencimiento de que la situación neoyorkina está podrida en su propio origen.

Un segundo mensaje o sentencia de esta obra es que la humanidad vive en la incertidumbre; la memoria histórica o las crisis económicas han sumido a los ciudadanos en la inquietud, la inseguridad. Ante tal sensación, proliferan las muertes, las estafas y la corrupción; las calles están plagadas de peligros inesperados y nuestros personajes han conformado este desfile de desconfianza. La Madre del muchacho lo expone claramente:

[...] Es un momento difícil para todo el mundo. La gente está muy desconcertada. La vida es aquello a lo que uno está acostumbrado. Y ahora parece como si se desmoronase todo alrededor. Hay una gran incertidumbre en el mundo [Cunillé, 2018: 109].

Si la totalidad de los personajes de esta obra representa esta comunidad inquieta, desconfiada, miserable, apartada, la Mujer Mayor evidencia tal problema: «Los ricos se protegen entre sí, pero los pobres, los pobres nos sacamos los ojos entre nosotros, eso es lo que ocurre» [Cunillé, 2018: 52]. Efectivamente, son las consecuencias que deriva de lo que ha visto y vivido en estos barrios marginales; uno de los personajes de John Dos Passos se cuestionará sobre su «existencia miserable en esta ciudad imbécil y epiléptica». En este sentido, podríamos concluirlo en las palabras de Miguel Ángel Jiménez Aguilar [2017]: en su teatro se aprecia un «cronotopo del umbral».

En ese «mimetismo de lo pequeño» señalado por Ana Prieto Nadal y, al igual que ocurre en *Barcelona, mapa de sombras*, en *Islandia* Cunillé recupera esta representación de microcosmos con el objetivo de dramatizar la miseria individualizada, no colectiva como se impregna en la Historia: las crisis a nivel general presentan una mínima pobreza, nada comparable a la representada en círculos concretos, como se ha expuesto en esta obra. Esta técnica es identificable en la obra ya citada de 2006: los personajes de



*Barcelona, mapa de sombras* también profundizan acerca de los derroteros de la posmodernidad.

Una de las similitudes entre ambas obras es la falta de solidaridad o humanidad ya comentada. Si ya hemos visto en *Islandia* la soledad de cada personaje, la Joven argentina de la obra de 2006 se lamenta de tal abandono: «Míreme a los ojos. No me haga usted lo mismo que todos. Aquí para que alguien la mire a una a los ojos tiene que cortarse un dedo, por lo menos, o caerse en la calle. [...] A veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y que me pregunten si me hice daño». De la misma forma, esa incertidumbre genera la falta de *valor* humano: «La gente solo habla de verdad cuando no tiene nada que perder. O cuando están a punto de morirse. Y entonces se acostumbran a decir cosas muy poco interesantes», dirá la dueña del hostel en *Barcelona*. En definitiva, el modelo estético e ideológico de la autora es equiparable en estas dos obras: la necesidad de dar cuenta del *individualismo marginalizante* al que ha conducido la posmodernidad, el capitalismo, la globalización. De hecho, la actriz Montserrat Carulla –en su interpretación de la anciana en la obra de 2006–, calificó el teatro de Cunillé como un teatro «que aborda "sentimientos, sensaciones y pasiones" y, sobre todo, "la soledad del ser humano"»<sup>3</sup>. Como apunta Marcos Ordoñez [2017], son «voces de seres desnortados, misteriosos, supervivientes».

Asimismo, el universo de personajes de ambas creaciones no concretiza en nominalizaciones. Hay personajes que carecen de nombres propios, siendo presentados como «Él/Ella», «Hombre», «Joven», «Mujer», etc. Toni Casares (2004), director de la Sala Beckett, explica el motivo de ello: «[...] una voluntat, més teòrica que real, d'una major universalitat o potser, simplement, perquè l'excessiva concreció podria fer semblar que la seva ficció té certa vocació d'exemple o de *lliçó* per als espectadors».

---

<sup>3</sup>«'Barcelona, mapa de sombras' inaugura la Sala Francisco Nieva del Nuevo Teatro Valle-Inclán», *Europapress cultura*, Madrid, 28/02/2006.



Sin embargo, desde la primera escena, Cunillé ha introducido el mensaje y problema de este asunto: «Si no hay culpa entonces tampoco puede haber culpables» [2018: 26]. El teatro actual, pues no solo Cunillé sino también Laila Ripoll, Angélica Liddell, Alberto Conejero y Juan Mayorga lo llevan a cabo, insiste en la necesidad de la introspección, el autoanálisis y la auto-culpabilidad. Si los personajes, el lector, el espectador, no son capaces de asumir una culpabilidad por los errores cometidos, por ser promotores o receptores de los mismos o incluso partícipes pasivos, la situación de la humanidad no puede mejorar sino que se mantendrá negativamente, repitiendo los errores pasados por no haber sabido reconocerlos y redimirlos. En la primera escena, la conclusión premonitoria o apocalíptica del Hombre es sentenciosa: «Sólo sobrevivirán unos cuantos hombres y dioses que volverán a poblar el mundo y todo comenzará de nuevo otra vez» [2018: 27]. La desconfianza en la humanidad es latente a lo largo de toda la obra, de ahí que esta sea circular: el final de la obra recupera la primera escena, el quinceañero que vuelve a Islandia y el despertar del treintañero una mañana cualquiera en la que ha decidido viajar a Nueva York. Niño y Hombre descubriendo el fracaso de la humanidad mediante unos personajes denigrados por unos gobiernos despreocupados de sus ciudadanos:

A través de personajes de rica vida interior en los que afloran variadas sensibilidades, y gracias a unos diálogos a partir de distintos tonos de soledad, Cunillé muestra al sobrecogido espectador, que la realidad es mucho más ambigua, compleja y contradictoria de lo que aparenta [Dossier de la Compañya Hongaresa de Teatre. *Aquel aire infinito*].

Raquel Vidales [2018], en su comentario acerca del estreno en el Teatro María Guerrero de Madrid, resume perfectamente el mensaje de la obra que hemos venido analizando a través de los personajes, la simbología y el microcosmos creado por la dramaturga catalana:



Un viaje incómodo, fatigoso, sin concesiones: no hay lugar para el turismo ni el entretenimiento. No les voy a mentir, este no es un texto fácil, requiere atención y le sobran algunos momentos discursivos, pero es un texto necesario: nos traslada justo al instante posterior al batacazo, ese momento de confusión en el que uno todavía no sabe lo que ha pasado ni por qué. Y nos recuerda desde la primera escena, con un bucle temporal fantástico, que aquello que pasó puede volver a pasar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VALERO, Encarna, «*Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad*» en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 5, 2013, pp. 1-11
- AVILÉS, J, Rosa Pardo e Isidro Sepúlveda, *Las claves del mundo actual. Una historia global desde 1989*, UNED, Madrid, Editorial Síntesis, 2014.
- CASARES, Toni, *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé (L'acció té lloc a Barcelona) [en línea], 2004. URL: <https://www.salabeckett.cat/wp-content/uploads/2016/07/dossier-Barcelonamapa-dombres.pdf>
- CHEVALIER, Jean (Dir.), *Diccionario de los símbolos*, Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial, (2015).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- CUNILLÉ, Lluïsa, *Islandia*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2018.
- DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, Trad. José Robles Piquer, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, Granada, Editorial Comares, Patronato Municipal Huerta de San Vicente, 2001.
- GUALBERTO VALVERDE, Rebeca, (2011): «La ciudad enferma: Espacio, metáfora y mito en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos» [en línea] en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, N°1, pp. 175-194.
- JIMÉNEZ AGUILAR, Miguel Ángel, «El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015). Prólogo de





José Romera Castillo. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016, 212 págs.» en *Revista Signa* 26, UNED 2017, pp. 633-635.  
[Reseña]

KATONA, Eszter, «Nueva York en un poeta» en *Colindancias*, 2015, vol. 6, pp. 117-135.

MARCH TORTAJADA, Robert, «Sobre(vivir) las sombras y los hijos» en *Revista d'estudis literaris ibèrics*, N°3, 2009, pp. 3-32.

ORDOÑEZ, Marcos, «Después de la caída. Lluïsa Cunillé ha vuelto con 'Islàndia', una pieza mayor sobre los estragos de la crisis, dirigida por Xavier Albertí con formidable reparto», *El País* (Babelia), 11/10/2017 [en línea]

PRIETO NADAL, Ana, «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudrió...: Blancanieves*, de Angélica Liddell» en *Revista Signa* 22, UNED, 2013, pág. 598.

VIDALES, Raquel, «Islandia. ¿Se acuerdan de la crisis? 'Islandia', de Lluïsa Cunillé, es una obra incómoda que nos recuerda que aquello que pasó puede volver a pasar» en *El País* (Cultura) 13/06/2018 [en línea]

