



***AQUEL AIRE INFINITO*, DE LLUÏSA CUNILLÉ:
UNA VUELTA DE TUERCA A LA TRAGEDIA GRIEGA**

*AQUEL AIRE INFINITO (THAT ENDLESS AIR) BY LLUÏSA
CUNILLÉ: A TWIST TO GREEK TRAGEDY*

Ana Prieto Nadal

Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)
(apriet22@gmail.com)



Resumen: En el presente artículo nos proponemos poner en relación al personaje femenino de la obra *Aquel aire infinito*, de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé, con las heroínas que lo inspiraron –Electra, Fedra, Medea y Antígona–, procedentes de la tragedia griega, y analizar cómo esta particular relectura del mito se pone al servicio de una interpretación del mundo contemporáneo desde una mirada cotidiana y crítica.

Palabras clave: Lluïsa Cunillé, *Aquel aire infinito*, teatro contemporáneo, tragedia griega, mito.

Abstract: In the present article we aim to relate the female character from the play *Aquel aire infinito*, by the Catalan playwright Lluïsa Cunillé, with the heroines that inspired it –Electra, Phaedra, Medea and Antigone–, from Greek tragedy; and to analyze how this particular reading of the myth offers an interpretation of the contemporary world from a daily and critical view.

Key words: Lluïsa Cunillé, *Aquel aire infinito*, contemporary theatre, Greek tragedy, myth.

■ AIRES DE TRAGEDIA

Muchas y variadas han sido las versiones y actualizaciones del mito griego en el teatro contemporáneo, en el que ha sido frecuente el recurso a la mitología y, en especial, a la tragedia griega, por su inagotable plasticidad y adaptabilidad. Hay una gran variedad de corrientes estéticas en la adaptación o recreación de obras de temática clásica grecolatina. Junto a una serie de obras que guardan una mayor fidelidad al argumento clásico, coexisten otras que lo subvierten a fin de mostrar las contradicciones de una sociedad e indagar el sentido de nuestro mundo: el referente mítico funciona como marco que se pone al servicio de la exégesis de la realidad actual. Siendo prácticamente inabarcable, por ingente y polimórfica, la producción de obras teatrales basadas en reelaboraciones de historias míticas, renunciamos aquí a trazar un panorama de tendencias y estilos para centrarnos en la obra que nos ocupa, *Aquel aire infinito*, de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé.

Aquel aire infinito recrea a diversos personajes de la mitología griega, cuatro heroínas trágicas y un héroe errante, desde una mirada cotidiana y actual. Fue estrenada en la Casa de la Cultura del Port de Sagunt por la compañía Hongaresa de Teatre en septiembre de 2002, y realizó en octubre de ese mismo año una exitosa gira por Argentina y Chile. En 2003 fue llevada a la Sala Beckett de Barcelona, como también, después, a la desaparecida sala El Canto de la Cabra de Madrid. Por esta obra Lluïsa Cunillé obtuvo, años más tarde, en 2010, el Premio Nacional de Teatro¹.

Esta obra, cuyo título procede de Pedro Salinas –en concreto, del poema “Variación XII. Civitas Dei”, incluido en el libro *El contemplado*: “Aquel aire infinito lo han contado; / números se respiran” (Salinas 1996: 103)–, se inspira libremente en los conflictos o dilemas que definen, uno a uno, a cinco personajes trágicos y épicos muy conocidos, de manera que los referentes clásicos devienen proyección y carga simbólica. Cunillé, que potencia aquí la multifocalidad y el deconstructivismo (Bañuls y Morenilla 2009: 93), presenta un escenario prácticamente vacío y dos actores que interpretarán a lo largo de la obra diferentes personajes procedentes de las sagas griegas, en escenas solo separadas –en la puesta en escena de Paco Zarzoso– por cambios de luces y por los versos iniciales de la canción *Y yo qué culpa tengo*, interpretada por Miguel Poveda: “Por mi sendero yo voy, / por mi sendero yo vengo”.

Los personajes no vienen introducidos ni aludidos por ningún antropónimo, sino que se mantienen anónimos a fin de poder mutar con más facilidad y encarnar universales femeninos y masculinos. La situación se altera después de diversos fundidos a negro a manera de transiciones, y podemos distinguir cuatro escenas, a tenor de los diferentes personajes femeninos encarnados. En su diálogo con la tradición, Cunillé renuncia a contar una única historia con una estructura bien tramada y definida, y apuesta por transitar de un personaje a otro manteniendo únicamente la referencia al género.

Se ha hablado mucho de los no lugares de la obra de Cunillé, zonas fronterizas e inhabitables donde los personajes, por lo general completos desconocidos, intercambian frases equívocas, difusas y a ratos anodinas, sin que haya verdadero encuentro o colisión, aunque sí eventuales confidencias y revelaciones. Feldman (2011: 247) califica estos espacios de prácticamente desnudos y dotados de un carácter provisional, tenue y fugaz. En *Aquel aire infinito*, el espacio evocado es marginal o fronterizo y se sitúa en los límites de la ciudad: un espacio vacío ante un polígono industrial que está siendo derruido, en una ciudad europea actual pero indeterminada. Señala Henríquez (2011: 138) que, a medida que los personajes hablan, la ciudad se mueve en un gigantesco hundimiento, como si las palabras generaran una ola sísmica imperceptible. Se trata de un paisaje mutante, donde cada día desaparecen fábricas y surgen nuevos hoteles, centros comerciales y rascacielos.

La transgresión temporal busca aniquilar la cronología y se abre al instante de la experiencia subjetiva. Afirma Matteini (2000: 38) que en el teatro de Cunillé “el tiempo es errático, mental, a la carta, pero sí es esencial en la historia, en la espera, en la huida o en la búsqueda”. El tratamiento del tiempo en escena reverbera en la psique del espectador, que transita “entre la esperanza y la sospecha, entre la sorpresa y la obliteración, entre la isorritmia y la síncope” (Albertí 2000: 41). En *Aquel aire infinito* la clave de la distancia temporal radica en la ambigüedad entre el presente representado y la referencia ineludible al tiempo mítico al que pertenecen los personajes vagamente caracterizados, reconocibles por una serie de alusiones literarias.

El hombre, Él, es un ex héroe épico deslucido y algo opaco, un extranjero con síndrome de Ulises. Un ingeniero o un topógrafo, un dinamitero de fábricas abandonadas que trata de evadirse de una cotidianidad frustrante e insuficiente pero resignada. Su odisea no es la

del retorno sino la de la supervivencia y la adaptación en un mundo cambiante y hostil, con el telón de fondo de la especulación inmobiliaria.

Ella pasa por las sucesivas identidades de Electra, Fedra, Medea y Antígona: “Cuatro pasiones en una mujer, que surgen levemente, en un mínimo cambio de entonación, un recogerse o soltarse el pelo, ponerse unas gafas” (Henríquez 2011: 138). No hay notación que permita saber que hemos cambiado de personaje, más allá de los fundidos y las brevísimas transiciones musicales asignadas desde la dirección; la referencia a cada heroína se deduce de su discurso, de la diseminación de motivos y recurrencias que remiten a personajes y tragedias en concreto.

■ ELECTRA

Las primeras intervenciones de los personajes, cuatro monólogos pronunciados por Ella y tres por Él, funcionan como una suerte de prólogo: se ilumina el personaje que habla cada vez, mientras el otro permanece a oscuras. Tras el cuarto monólogo de Ella, la luz ilumina a ambos, dando lugar al diálogo y al encuentro. El monólogo inicial de Ella empieza así: “¿Es que nadie ha desayunado? Oigo los estómagos de todo el mundo. Es inaudito que suene más alto un estómago vacío que un corazón triste” (p. 11). Reconocemos en el personaje de Ella a Electra, que vuelve del entierro de su aborrecida madre. Desprovista del objeto de su odio, la mujer se ha quedado vacía, privada de su razón de ser o de su tensión existencial. Retransmite sus pensamientos en una dicción acumulativa que procede de la impresión y la sensación y que produce reflexión. Va hilando cuestiones morales, existenciales y hasta ontológicas, en las que lo banal y lo emocional aparecen eficazmente confundidos:

¿Si alguien roba las flores de una tumba es un profanador de tumbas o solo es un ladrón de flores? [...] Comer debería ser un acto privado, como ir al servicio. Hay algo obsceno en abrir la boca y masticar los alimentos en público. Podría comprarme un perro, pero eso significaría salir a la calle cuando él quisiera y no cuando quisiera yo. (p. 12-13)

El discurso de Él, en cambio, está centrado en recordar todas aquellas normas de comportamiento que un inmigrante ha de recordar en su

exilio: “No llevar las manos en los bolsillos a menos que haga mucho frío [...]. No correr para entrar en el metro, no mirar a nadie a los ojos durante el trayecto y abrir enseguida el periódico [...]. Quitarse los zapatos y bajar el volumen del televisor. Salir al balcón para fumar” (p. 11-14). Se trata de una enumeración caótica en que se describen, yuxtapuestas, acciones cotidianas propias de alguien que ha de mostrarse precavido. Imperativos de orden y pulcritud, normas de conducta y modos de comportamiento en público que busca asimilar un extranjero, un no integrado, alguien sospechoso y, por tanto, obligado a pasar desapercibido en la sociedad de acogida. En su tercer monólogo, deja a un lado las pautas de conducta en público para hacer recuento de sus heridas y pasar revista a su físico, a su aspecto externo: “Dos cicatrices en la palma derecha y una herida en el pulgar izquierdo. Manchas de nicotina en los dedos índice y medio de la mano izquierda [...]. Los brazos más morenos que las piernas [...]. El cuello y la barbilla mal afeitados” (p. 15). Este extranjero con síndrome de Ulises es topógrafo y mide una tierra ya mensurada hasta la saciedad: “Viajé midiendo el país entero. Y eso no es nada, todo el planeta está medido palmo a palmo” (p. 18). Si Electra está aislada por su odio, Ulises lo está por su condición de extranjero que siente que no hay nada nuevo que descubrir: lo que está por llegar son infortunios del todo previsibles, cíclopes salvajes que devoran a los más débiles.

Nos remontamos, para el análisis que nos ocupa del personaje de Electra, a las fuentes primigenias del mito, esto es, a la *Electra* de Sófocles y a la de Eurípides, y no tanto a *Las Coéforas* de Esquilo. Más allá de la tragedia griega, Lluïsa Cunillé parece haber asimilado, en su construcción del personaje femenino de la primera escena, la obra del norteamericano Eugene O’Neill *Mourning Becomes Electra* (1931).

En la tragedia de Eurípides, Clitemnestra le recrimina a Electra que el afecto de esta se haya inclinado siempre más hacia su padre que hacia ella, su madre: ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν ἀεὶ (v. 1102)². Electra es la instigadora del matricidio y se ampara en los vaticinios de Apolo, en el destino inexorable de su odio. En la tragedia de Sófocles, un odio inveterado ha echado raíces en el interior de la heroína –μῖσος τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι (v. 1311)³–; el coro la exhorta a no engendrar más desgracia de la desgracia, pero Electra posee una valentía que linda con la temeridad y que es atizada por el resentimiento. En el imaginario contemporáneo, Electra, cuyo anhelo justiciero de reparar el asesinato

de su padre contradice la pulsión homicida que la vence y la hunde en el pozo más oscuro de la naturaleza humana, representa el sufrimiento pasional extremo.

En la versión de Eurípides, Electra acaba casándose con Pílates, por decreto de los Dioscuros; en la de Sófocles –como en la de Esquilo–, Electra no tiene un futuro explícito, sino que se nos muestra esculpida, inamovible, en su odio. Frente a la boda banal con que obsequia Eurípides a Electra, O'Neill muestra a la heroína encerrada en la casa de los muertos de la familia, templo del odio y de la muerte. Cunillé coincide con el dramaturgo norteamericano en la voluntad de otorgar a la figura de Electra un final trágico, digno del personaje. Ello confiere unidad a la peripecia final de las cuatro heroínas evocadas en *Aquel aire infinito*, fundidas en una sola precisamente por su común pulsión de muerte. Los muertos se interponen y el amor es imposible. Electra aprende sufriendo en soledad un dolor intransferible:

Todo el mundo es muy amable. Esta mañana he asistido al funeral de mi madre y todos querían consolarme, pero no hacía falta porque yo no amaba a mi madre [...]. Aprendí desde muy temprano que el odio exigiendo la misma dedicación y perseverancia llena mucho más que el amor. Amar es siempre intentar tomar un atajo. Odiar es excavar en la misma roca día tras día [...]. Cuando se odia no se está solo. Ahora que ha muerto mi madre me doy más cuenta [...]. Sin mi madre no tengo razón para odiar a nadie aparte de a mí misma. Y si pudiera amar a alguien no tendría bastante. No me bastaría para llenar el vacío que siento. (p. 18-24)

Tras la muerte y el entierro de su madre, el mundo le parece un lugar extraño, vaciado de sentido. Pues era el odio lo que la mantenía en tensión, incardinada en la realidad. Observa su entorno con una lucidez privilegiada, apuntando hacia la trampa que constituye el lenguaje, la posibilidad que ofrecen las palabras de mixtificar y establecer categorías que se vuelven realidades. Ha adquirido el hábito de pensar por haber estado aislada mucho tiempo –“Lanzar muy lejos un pensamiento o un recuerdo como se lanza una piedra. Ya nada se termina en la raya del horizonte” (p. 17)–, pero, ahora que su madre ha muerto, no reconoce lo que la rodea, como si fuera extranjera. Lo mismo le da una cosa que otra, podría llegar a cualquier extremo, nada importa y

todo es posible: “A partir de hoy caeré en los brazos del primero que se presente, o por el contrario, me negaré a mí misma cualquier intimidad [...]. Me entregaré más que nunca a mi trabajo o cambiaré continuamente de empleo. Tendré un hijo o viviré sola el resto de mi vida” (p. 25). Haga lo que haga, nada reparará el tiempo perdido o el tiempo recuperado; solo habrá insatisfacción y despecho. Su destino está inscrito en lo insano y destructivo de su corazón. Lejos de la pasión del odio, todas las personas le resultan anodinas e intercambiables, y la vida, un sinsentido.

■ FEDRA

Cuando saca el espejo del bolsillo y se mira en él, la mujer se ha transformado ya en otra heroína: ahora es Fedra, que se enamora del extranjero, mucho más joven que ella. Y ahora Él es a la vez Ulises e Hipólito: “Estoy avergonzada de mí, no de ti [...]. Eres demasiado joven para mí [...]. Además no te fíes de ninguna mujer” (p. 34).

Declara la Fedra de la obra *Hipólito*, de Eurípides, que se volvió loca por caer en la ceguera que un dios le envió: ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη (v. 241)⁴. En la Fedra eurípidea, arrastrada por la pasión amorosa, hay una pugna moral: se debaten en ella la inclinación primaria y el control civilizado. Se trata de una mujer que se las ingenia para extraer honor de la vergüenza: σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν (v. 335). Ha resuelto morir por la deshonor de amar a quien no debe, y por la incapacidad de acallar su pasión o sobreponerse a ella. Desde el principio sabe lo que debe hacer, pero no posee la firme determinación que conduce a la acción definitiva hasta que, por medio de la Nodriza, toma conciencia de que su deseo jamás será satisfecho y de que ha perdido su reputación.

En la tragedia de Eurípides, la vida de los hombres no es más que sufrimiento, y no hay tregua para sus penas: πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, / κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις (v. 189-190); los dioses manejan a los hombres a su capricho, y, ante eso, solo queda la resignación, la amargura y la muerte. En Séneca, en cambio, los protagonistas son responsables de sus actos y merecedores de sus consecuencias. La Fedra de Séneca es un *monstrum* a quien la pasión le hace seguir el peor camino: “sed furor cogit sequi peiora” (v. 178-179)⁵. Sometida al

“servitium amoris”, se define como suplicante y esclava, “supplicem ac servam” (v. 622). Se expresa la contradicción entre la pasión amorosa y la voluntad racional, en la medida en que Fedra no quiere querer lo que quiere: “hoc quod volo me nolle” (v. 605). En el mismo sentido, declara la Fedra de Cunillé: “Tú no entiendes qué es querer y no querer la misma cosa al mismo tiempo [...]. Quien pide con miedo enseña a negar” (p. 38-39). El Ulises de la segunda escena de *Aquel aire infinito* es un inmigrante que quiere olvidar sus penurias cotidianas saliendo con sus amigos, de la misma manera que el Hipólito clásico, un bello joven de corazón inflexible, se complacía tan solo en adorar a su diosa predilecta y cazar con sus amigos.

La referencia al héroe itacense se mantiene por la mención de algunas de sus aventuras. Así, el insulto de una prostituta remite a Circe –“Esta noche abofeteé a una prostituta y ella me devolvió la bofetada [...]. Me llamó cerdo [...] Porque soy extranjero” (p. 27)–; la mención al perro sacrificado de Ella –“Sabes, al principio incluso llegué a estar celosa del perro, celosa de que lo acariciaras a él y a mí ni siquiera me miraras” (p. 35)– hace pensar en el fiel Argos, el perro de Ulises, el primero en reconocerle a su regreso a Ítaca; la insistencia de la mujer evoca el amor de Calipso, etc. Pero a este Ulises, al parecer, ya no lo espera nadie, ni siquiera Penélope: “La imagino mirándose cada día en el espejo del mismo ascensor, no deseando ser más joven pero tampoco más vieja. En realidad ella no me espera porque no cree que yo regrese nunca. A ella solo le gusta pensar en aquello que depende de sí misma” (p. 25). Hay una alusión también odiseica a la madre, que murió después de su partida: “Mi madre murió poco después de irme yo. Intento no pensar en ella” (p. 30). Le habla después a la mujer como si fuera la ninfa Calipso, que lo quiere retener en su casa:

ELLA.- ¿Tienes ganas de volver?

ÉL.- Sí.

ELLA.- Nunca me lo dijiste.

ÉL.- Nunca me lo preguntaste.

ELLA.- Imaginé que pasado un tiempo quizá preferirías quedarte.

ÉL.- No. (p. 32-33)

Haciéndose eco de Eurípides, cuya Fedra declara que más de una vez, en las largas horas nocturnas, ha pensado cuán quebradiza es la

existencia de los mortales –ἤδη ποτ’ ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ / θνητῶν ἐφρόντισ’ ἢ διέφθαρται βίος (v. 375-376)–, la Fedra de *Aquel aire infinito* dice que los mortales no deberían querer su vida demasiado perfecta, y se lamenta de haber ido perdiendo todas sus certezas, una a una, y empequeñeciendo horizontes, hasta que solo le ha quedado su insana pasión por Él: “Es el miedo a perderte. Ya me ha ocurrido otras veces [...]. No quiero darte lástima” (p. 41).

Fedra, como el canto de las sirenas, puede acarrearle la perdición. Él le dice: “Ya les hablé de ti y me dijeron que tuviera cuidado [...]. Incluso uno me regaló una navaja [...] Por si acaso” (p. 37). También Ulises amenazó a Circe con una espada y así consiguió vencerla y se la llevó a la cama. Al final, Ella coge el móvil y llama a la policía –Teseo o, simplemente, el Estado– para acusar al desdeñoso joven –Hipólito– de haberla amenazado con una navaja: “Es que me ha asaltado un hombre con una navaja y siento que estoy paralizada [...]. No, no está. Pero ha dicho que volvería enseguida [...] delante de las obras del nuevo rascacielos” (p. 42-43). Ello traduce a una escritura contemporánea la falsa acusación de Fedra ante Teseo en la tragedia clásica –antes de suicidarse, Fedra dejaba por escrito en unas tablillas que Hipólito había abusado de ella–. Antes de llamar y poner la denuncia, Ella se mira en el espejo como si necesitara asegurarse de su existencia, autoafirmarse y reunir fuerzas para traicionar su propia devoción y amor. Así como Electra simboliza la pasión del odio, Fedra simboliza la pasión amorosa entendida como furor, como efusión desmesurada e incontrolable. Esta actitud acusadora final debe interpretarse como una autodefensa y como una suerte de venganza por el hecho de no ser amada. Con todo, trasladada a nuestra sociedad, esta acusación puede leerse también como una crítica a la facilidad e impunidad con que se inculpa a los inmigrantes de cualquier hecho delictivo.

Las intervenciones del hombre y las de la mujer pueden leerse por separado y evocan mitos distintos. Fedra es la suplicante incapaz de deponer su pasión, su *furor*; Hipólito es frío e indiferente, pero también de una inocencia que roza la puerilidad. Ella alude a los bosques, advocación de la diosa Artemis, reverenciada por el joven Hipólito: “Cuando era pequeña recuerdo que había un bosque [...]. Mi madre decía que el amor consumaba sus faltas en los bosques” (p. 30). Hemos señalado ya cómo en la escena lucen también, hábilmente diseminados e integrados, destellos odiseicos.

■ MEDEA

Después Ella ha cambiado y es Medea, una extranjera que acaba de salir de la cárcel y quiere saber si los periódicos hablan de ella. El crimen por el que pagó con diecisiete años de prisión fue el asesinato de sus propios hijos: “Su padre los abandonó y no quería que nadie más les hiciera daño” (p. 48). Cuando Ella-Medea asegura que es capaz de escuchar a los muertos, por estar tan muerta como ellos, Él-Ulises responde que a él le gustaría poder hablar con su difunta madre –“¿De verdad te hablan tus hijos? [...] Ojalá pudiera hablar yo una sola vez con mi madre” (p. 50)–, y ello supone un guiño al descenso de Odiseo al inframundo y a la conversación con su madre, Anticlea, en el canto XI de la *Odisea*. Esta Medea es una muerta viviente, sola consigo misma después del infanticidio, irreversiblemente sola, como lo es también la de *Manhattan Medea* (1999), de la dramaturga alemana Dea Loher.

Él sigue siendo un inmigrante pero ya no se muestra temeroso sino que parece más bien haber asumido la voz de mando, haberse identificado con la norma: “Dentro de unos minutos van a dinamitar esas fábricas para echarlas abajo. Nadie puede estar aquí [...]. No puedes quedarte aquí. Los cascotes saldrán disparados y pueden caerte encima” (p. 43-44). Aunque ahora parece integrado, confiesa haberlo pasado muy mal –“A mí me han tratado peor y me he sentido más culpable fuera de la cárcel que dentro” (p. 45)–, y, acaso por ello, se muestra dispuesto a ayudar a la mujer, también extranjera.

En Eurípides y sobre todo en Séneca, Medea es concebida como antiprototipo femenino y deviene un ejemplo *ad contrarium* por su exceso y desmesura. Su feroz resistencia, su actitud radicalmente opuesta a la tradicional resignación femenina ante el abandono masculino, acaba teniendo resultados trágicos y devastadores. Cunillé muestra a una heroína trágica que asume su falta y halla su único consuelo, paradójicamente, en la culpa: “La cárcel es como el infierno, todo el que va a parar allí es culpable. Y es mejor así porque ¿cómo resistir diecisiete años encerrada siendo inocente?” (p. 45). Medea, que ha salido de prisión diecisiete años después de la consumación del infanticidio, es una mujer aquejada, como las demás de *Aquel aire infinito*, de una pulsión de muerte. Ello aparece ya en Eurípides: Medea dice que, por haber perdido la alegría de vivir, desea la muerte –βίου / χάριν μεθεῖσα καθανεῖν χροίζω (v. 226-227)⁶–; Jean Anouilh, en su *Medea* (1946), empuja a la heroína

hasta el suicidio. En la obra de Cunillé, Medea solo aspira a tomar el sol –clara alusión a la estirpe de Helios a la que pertenece– y escuchar a sus hijos, que le hablan desde la muerte.

El hombre, por ser inmigrante, es un interlocutor parecido a ella, muy distinto al coro nativo de mujeres de la ciudad que dialogan con la heroína en la tragedia griega. En la tragedia eurípidea, la identificación con el coro se producía a partir del género; en *Aquel aire infinito* la identificación entre los dos interlocutores se produce a través de la condición desfavorecedora de la extranjería. Con todo, la misandria y el *feminismo* de la heroína son presentes aquí –“Los hombres sois demasiado egoístas para ver más allá de aquello que podéis tocar. Solo hay que mirar lo que estáis haciendo con esta ciudad” (p. 55); “Has tenido suerte de que tu mujer después de irte no matara a tu hijo. Es lo que te merecías” (p. 58)– como lo era en la escena anterior la misoginia de Ulises-Hipólito. Ambas actitudes proceden de la tragedia.

Ella está provista, además, del temible orgullo propio de Medea: “También creía que valía la pena sufrir con tal de que no se rieran de ti [...]. ¿Nunca has oído risas a tu espalda? [...]. Yo jamás pude acostumbrarme a que se rieran de mí, ni siquiera en la cárcel [...]. Ahora prefiero mil veces que me tengan miedo a que se rían de mí” (p. 51-52). Este deseo enfermizo de no ser objeto de irrisión proviene de la tragedia de Eurípides, donde la heroína se queja de cómo la tratan y se exhorta a sí misma a no ser el hazmerreír de su formidable estirpe solar: ὄραξ ἄ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ’ ὀφλεῖν (v. 404). Ser superior a los que son doctos es un peligro: la fama deviene nociva y provoca grandes males; ello aparece en Eurípides –ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ’ εἴργασται κακά (v. 293)– y también en Cunillé: “¿Sabes cómo he conseguido que la gente me tuviera miedo? Porque sé más cosas que la mayoría. La gente tiene miedo de saber [...]. De saber cosas sobre sí misma. Nadie quiere saber en realidad” (p. 52). La Medea de Cunillé sabe leer la mano, y profetiza que su interlocutor volverá a ver a su mujer y a su hijo pronto, pero que todavía le falta mucho para volver a su país.

En el prólogo de la *Medea* de Eurípides, la Nodriza dice que la desgracia está en su comienzo y no ha llegado siquiera a la mitad –ἐν ἀρχῇ πῆμα κοῦδέπω μεσοῖ (v. 60)–. En cambio, la heroína de Cunillé ya está al final de su peripecia, ha sobrepasado el zenit del dolor y solo desea morir. Habla desde la remembranza, y desde la visión externa que los diarios ofrecieron, en su momento, hace diecisiete años, del asesinato

de sus hijos: “Cuando me condenaron salí en todos los periódicos. Me extrañaría que ahora que he salido de la cárcel no dijeran nada” (p. 43-44). Denuncia la mixtificación de los medios –los periódicos dijeron que había envenenado a sus hijos y no era cierto–, y prefiere sacar sus propias conclusiones de la observación directa de la realidad, como pasa con el derribo de las fábricas. Es cierto que hay en Medea una preocupación por la fama, que ha empeorado su acción, y por la mala reputación que la persigue, pero se trata de una preocupación ya muy menguada. Cunillé recupera a una madre que quiere a sus hijos, no a una infanticida: ha matado por amor y ya solo anhela descansar, morir. Desvanecerse, anonadarse, desaparecer.

Ella ha llegado hasta aquel descampado porque es el único camino que recuerda, habiendo trabajado durante años en una de las fábricas que ahora están echando abajo: “¿La echáis abajo y ni siquiera sabéis que hay dentro? [...]. Para vaciar esas fábricas de verdad antes deberíais haber vaciado las cabezas de todos los que han trabajado allí” (p. 59). En su antiguo trabajo, Ella retiraba el cristal defectuoso, mirándolo a contraluz, a través de los rayos del sol, acaso ayudada por su hechicería y su stirpe solar. Cuando Él se muestra indiferente al pasado y al presente de la gente, de las fábricas, del barrio, Ella le da una bofetada. Él no se la devuelve, porque está resignado –“Hace un tiempo te habría devuelto la bofetada” (p. 60)–, y Ella se disculpa porque ha hecho una especie de cura de humildad y está de vuelta de la *hybris* o desmesura –“Hace un tiempo yo tampoco me habría disculpado” (p. 60)–. En toda esta escena, el hombre se ha mostrado solícito y protector con la ex reclusa, empatizando con su dolor y tratando de ayudarla, con sus consejos prácticos, a iniciar una nueva vida, pero la mujer se muestra reacia a todo cambio y voluntad de avance. Van a volar la última fábrica y él se cubre la cabeza con los brazos.

■ ANTÍGONA

El motivo de la explosión no ha sido la voladura de una fábrica sino una bomba. Cuando se ilumina de nuevo, Ella es Antígona y habla de su hermano, un terrorista muerto en un tiroteo con la policía. Él es ahora un inmigrante con los papeles en regla y retoma un motivo de la primera escena, el de la medición de paisajes:

De niño escuchaba a los viajeros hablar de la grandeza de los paisajes, y cuando me hice mayor y fui a buscarla, no la encontré y entonces decidí hacerme medidor de paisajes. Pero con el tiempo me di cuenta de que los números también pueden llegar a ser infinitos, y desde entonces no he dejado de sentirme desbordado. (p. 69)

Él conoce las medidas de la ciudad, ya que ha ayudado a construirla; por ello, de alguna manera y a pesar de todo, aprecia esa urbe devoradora. Su conflicto, vinculado al tema de la paternidad y el legado, que pasa por enseñar al hijo a arrostrar los peligros –“Lo que un padre nunca dice a su hijo es que la prohibición encuentra su justificación plena [...] en la transgresión. Tampoco le enseña a elegir entre la indiferencia o el odio, a enfrentarse solo a una fiera que ataca con colmillos [...] a un molino que lo engulle” (p. 75)– se vincula, al final de esta escena, al miedo a la disolución de la propia identidad. Se ha dado cuenta de que ya hace como los demás, como los nativos del país; ha integrado sus gestos ariscos e indiferentes –gestos que en la primera escena se esforzaba por memorizar– y los reproduce de modo automático:

Confundo las caras de quienes me saludan cada día. Si algo me disgusta desvío la mirada hacia otro lado como hace el resto de la gente. Siento la misma contrariedad cuando no funcionan unas escaleras mecánicas o tengo que sortear la misma fila de vendedores ambulantes todos los días. Miro con recelo los vasos de los bares que no frecuento y tiro a la papelera los folletos que me dan en la mano sin mirarlos siquiera. Evito las calles mal iluminadas y los anuncios demasiado chillones como hace todo el mundo. Siento que me deslizo cómodamente por una pendiente que no tiene final. (p. 73)

Como si estuviera al final de su viaje, Él intenta ahora la reagrupación familiar, resignado a vivir en la ciudad de acogida. Está despersonalizado. Es un extraño de sí mismo, y tiene miedo de resultarles extraño también a los suyos, cuando vuelva a verlos. La supervivencia ha sido su acicate, y el pretexto para no juzgarse ni examinarse de cerca. La nada lo engulle y Él busca simulacros de conversación, breves intercambios con desconocidos, como si eso fuera lo único a lo que puede agarrarse: “Sé que por fin he dejado de ser un extranjero para convertirme solamente en un extraño para los demás pero también para mí mismo” (p. 71-72).

En la tragedia de Sófocles, Antígona paga por haber desobedecido las ordenanzas del estado –la ley decretada por su tío, el rey Creonte–; por haber sido sorprendida en el acto de enterrar a su hermano Polinices, el traidor de la patria. Supone un acierto que Cunillé haya convertido a esta Antígona contemporánea en una anarquista, cuando ya el Creonte sofocleo calificaba la acción de Antígona de anárquica. En *Aquel aire infinito* la policía encarna la arbitrariedad del poder. Las leyes de la ciudad devienen arbitrarias o injustas para los foráneos, siempre sospechosos: “Cuando explota una bomba la policía detiene enseguida a los extranjeros que encuentra más cerca” (p. 65).

El interlocutor de Antígona en la obra de Cunillé, un extranjero que exhorta a la mujer a huir de la represión policial, parece cumplir el resignado rol de la hermana, Ismene, que en la tragedia sofoclea le reprochaba a Antígona el tener un corazón ardiente para asuntos que hielan –Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις (v. 88)⁷–. La heroína le recrimina al hombre su conformismo: “Hablas como si hiciera mil años que hubieras llegado a la ciudad y estuvieras tan cansado y resignado como la gente que vive en ella” (p. 70).

La heroína de Cunillé se hace eco del famoso verso 23 de la *Antígona* sofoclea Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφρον –“No he nacido para compartir el odio, sino el amor”–; así, en *Aquel aire infinito*, dice: “Mientras él intentaba creer que el enemigo nunca es amigo ni siquiera cuando muere, yo intentaba creer que no estaba hecha para compartir el odio sino el amor. Al final los dos hemos acabado fracasando” (p. 71). Hades la ronda y Antígona será la novia del Aqueronte. Como es cosa resuelta que ha de morir, más vale deponer la vagabunda esperanza –πολύπλαγκτος ἔλπις (v. 615-616)– y disponerse a recorrer su último camino. Pero no se trata ya, en la obra de Cunillé, del hado ni de vaticinios. Lejos quedan Apolo y el viejo Tiresias, y la hechicería de Medea –en la escena anterior– tiene un poder limitado. Lo que prima aquí es la voluntad y el libre albedrío, si bien la liturgia clásica suena de fondo: “¿Lo oyes? [...]. Parece un coro. Suena bien” (p. 66). En esta referencia al coro de una iglesia, un servicio religioso probablemente funerario, se está aludiendo, con una complicidad entre ingenua e irónica, al coro de la tragedia. Un coro, el sofocleo, que canta que nadie puede escapar del amor. El amor fraternal, en este caso.

En la tragedia de Sófocles, la heroína declara que su alma ya hace tiempo que está muerta, para servir a los difuntos: ἢ δ’ ἐμὴ ψυχὴ πάλαι

/ τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν (v. 559-560). Antígona, como Medea, se siente reconfortada por los muertos: “Hoy siento que mi hermano está muy cerca, mucho más que cuando estaba vivo y se sentía acorralado” (p. 74). Su rebeldía surge de la insoportable constatación del abismo que se abre entre el mundo y las necesidades o la dignidad del ser humano. La fatalidad aquí no procede de los dioses, sino del valor y arrojo de la heroína, de su determinación de afrontar la muerte si es necesario para vengar a su hermano: “La gente ama su propia contumacia, ama sobre todo la palabra amor repetida en sus propios labios. Quién sabe si repetir la palabra muerte hasta la saciedad no nos llevará a amarla también, o por lo menos a no tenerle miedo” (p. 75). El único amor, la única seguridad, el único estado envidiable radica en la muerte.

“Tú has elegido vivir y yo morir” (p. 77) es la frase que cierra la obra *Aquel aire infinito*, correspondiente al verso 555 de la tragedia sofoclea de Antígona –Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ καθθανεῖν–. En la frase final de la obra culmina toda la diseminación de señales que conducen a la pulsión de muerte. La mujer se queda a esperar los disparos. No tiene miedo de quedarse allí ni de morir: “La vida es a veces mucho peor que la muerte” (p. 65).

■ CONCLUSIONES

Aquel aire infinito presenta un lenguaje propenso al lirismo, adensado con silencios y jalonado de recurrencias y reiteraciones que le confieren un ritmo lento y subrayan la voluntad reflexiva del texto, como un modo de remansar la mirada y fijar la atención. La dicción es reposada y solemne, con un cierto aire de vuelta de todo, entre la resignación y la rebeldía. Una rebeldía consumada en crimen o quiebra, en el caso de Ella; una resignación rabiosa, en el caso de Él, quien a fuerza de querer sobrevivir se ha olvidado de la rebelión.

El personaje de Ella denuncia el modo como se está destruyendo la identidad de la ciudad. En la primera escena –Electra– dice: “El suelo está lleno de marcas como una pista de aterrizaje [...]. Cuántas grúas para levantar solo piedras” (p. 16), señalando lo inane y estéril de los empeños humanos y de los objetivos a que se dirigen, siempre enturbiados por el afán de lucro. Después –Fedra– se queja del ruido que hacen

las grúas y las excavadoras, y echa de menos el bosque que había antes de que empezara la fiebre de los rascacielos. Encarnada en Medea, denuncia lo que los hombres están haciendo con la ciudad: “Echáis abajo aquello que consideraréis inútil para construir encima cosas aún más inútiles” (p. 55). Ya como Antígona, denuncia la cobardía y la resignación de los hombres que viven en la ciudad.

La postura de Él, por otra parte, patentiza que ya no rige el pensamiento mítico según el cual el mundo es incognoscible: ahora todo es medible, delimitado y abarcable. El emigrante que muta y se adapta, a regañadientes y con tristeza, remite a la concepción del ser humano como viajero o transeúnte, como un eterno viandante. Este Ulises parece incapaz de avanzar más que hacia el conformismo, atrapado en su condición de expatriado que debe someterse para medrar, petrificado en un destino de intranscendencia. Se trata de un hombre a quien el exilio no le ha permitido desarrollarse de modo natural, y esta condición, junto con el carácter meditativo de toda la obra, vincula *Aquel aire infinito* con el poemario de Pedro Salinas *El contemplado*, donde se halla el verso que da título a la obra. El imaginario mítico, un lugar no físico, remoto y perdido, construido a base de deseo y nostalgia, se contrapone a la urbe industrial, técnica y hostil, sede de una civilización extraviada, inarmónica y deshumanizada.

La presencia de los conflictos que caracterizan nuestra sociedad –la corrupción, la especulación inmobiliaria, la miseria, el desamparo– y el compromiso con la realidad contemporánea confirman que el universo de Cunillé no es un refugio autorreferencial ni endogámico, construido a base de códigos indescifrables (Molner 2013: 25).

En un mundo en continua metamorfosis, el individuo no encuentra su lugar ni se conoce a sí mismo; muta de identidad y se siente ajeno incluso a su propio dolor. En el contexto de una cultura banalizada, dos desconocidos cruzan diálogos, monólogos de sordos y alguna esticomitia, evocando sucesos antiguos y dejando entrever historias personales plagadas de dolor. También entretienen una reflexión sobre el género, la condición de extranjería, el amor y el odio, la rebeldía y la resignación, el valor y la cobardía, la soledad, la violencia, el desengaño. Los personajes se muestran incapaces de vivir en el aquí, el espacio físico que habitan, y el ahora, su presente, producto de un tortuoso pasado. En Él, esta incapacidad se resuelve en una apuesta más o menos convencida por la supervivencia, una victoria posible de la vida sobre la muerte; en

Ella, en cambio, triunfa claramente la pulsión de muerte. El tiempo se vive como una suma deslavazada de fragmentos; los espacios íntimos son los únicos habitables.

Los personajes son supervivientes y tratan de construir puentes, buscar puntos de encuentro, sin convicción aparente pero con una tenacidad que surge de lo más íntimo. Entre líneas, detrás del texto, fluye el enigmático mundo de Lluïsa Cunillé, que se desliza por los territorios de lo inefable y la ambigüedad límite de la percepción. El alma se desnuda para llegar a la verdad más íntima de la condición humana, a través del arquetipo. El mito, actualizado y revitalizado, funciona como marco referencial gracias a su carácter universal y paradigmático.

Azotada por las pasiones humanas más desmesuradas, Ella es la verdadera heroína, la portadora de la tragedia. No elude su destino sino que lo asume. Prefiere la muerte antes que una vida vaciada de todo sentido. Electra ha perdido el objeto de su odio; Fedra no consigue retener a su objeto de deseo; a Medea ya solo le parece válida y significativa la comunicación que mantiene con sus hijos muertos, bajo el sol de su estirpe heliada, y Antígona se siente también más del lado de los muertos que de los vivos. Los temas de la muerte y del furor –“La cólera siempre fue más fuerte que mi razón” (p. 49)– vinculan la peripecia de las cuatro figuras míticas. Las heroínas clásicas resuenan, con un deje de intemporalidad –con un aire infinito, el sabor añejo e intemporal de la épica y la tragedia griegas–, bajo el personaje de la mujer contemporánea. Electra y Medea hablan después de la consumación de su falta, mientras Fedra y Antígona se hallan a un paso del error funesto. Con todo, las heroínas hablan desde la reflexión y la autocrítica, como si estuvieran de vuelta de su propio error trágico. Pasan, además, por el filtro de la cotidianidad y de los conflictos que determinan la sociedad contemporánea y que conducen, como pasa también en la tragedia griega, hasta la destrucción o hasta la soledad más radical y absoluta. Las mujeres –la mujer, Ella– están aún en tránsito, en su último viaje, un viaje mental que atestigua el cambio que se ha producido en ellas. Son mujeres en metamorfosis pero su tensión existencial se orienta al deseo último de desaparecer, de renunciar al ser y sus pasiones. Atrás queda el error trágico y la soberbia. Han sido empujadas hacia su destino, han pulsado el interruptor de la falta trágica –*hamartía*– y han incurrido en el exceso o la desmesura –*hybris*–, pero, ahora que la han sobrevolado y han sobrevivido, se deshacen en reflexiones y desesperanza y solo quieren alcanzar su final.

En *Aquel aire infinito* las heroínas sobreviven al error trágico. Han tenido tiempo de macerar su dolor y llegan a la conclusión de que prefieren la muerte a la vida. Detenidas en un presente incómodo y perturbador, ya sobrero, y en un lapso excepcional de revelación, relatan su furia pasada, su pasión, su odio, su culpa. Pero el presente es terminal, se desliza hacia una resolución. Vuelven de la *hybris*, han sobrevivido a la anagnórisis, y ahora contemplan su *pathos* desde la templanza y la reflexión ponderada, desde su inaplazable deseo de renunciar a la vida y abrazar la muerte.

■ OBRAS CITADAS

- ALBERTÍ, Xavier. "Cunillélandia". *Primer Acto*. Julio-Agosto-Septiembre de 2000, núm. 284, p. 40-41.
- BAÑULS OLLER, José Vicente y MORENILLA TALENS, Carmen. "La nueva dramaturgia clásica: *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé". En: López, Aurora y Pociña, Andrés eds. *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 85-101.
- CUNILLÉ, Lluïsa. *Aquel aire infinito*. Ciudad Real: Ñaque, 2009.
- FELDMAN, Sharon. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç, 2011.
- HENRÍQUEZ, José. "La apasionante escritura de Lluïsa Cunillé". *Primer Acto*. Diciembre de 2010, núm. 336, p. 137-139.
- MATTEINI, Carla. "Lluïsa de las pequeñas cosas". *Primer Acto*. Julio-Agosto-Septiembre de 2000, núm. 284, p. 37-39.
- MOLNER, Eduard. "Atrapados en Cunillélandia". *La Vanguardia. Culturas* (20/2/2013), p. 25.
- SALINAS, Pedro. *El contemplado; Todo más claro y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1996.

■ RECURSOS EN LÍNEA

- PERSEUS DIGITAL LIBRARY. Gregory R. Crade ed. Tufts University [Biblioteca digital].

■ NOTAS

1. Para elaborar el presente artículo nos basamos en la reposición de la obra que tuvo lugar en la Sala Beckett, en el espacio del Obrador, entre los días 28 de febrero y 3 de marzo de 2013. La obra fue dirigida por Paco Zarzoso e interpretada por Lola López y Pep Ricart.
2. Todas las citas en griego de *Electra* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Gilbert Murray. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0095>> [Consulta: 7/5/2013].
3. Todas las citas en griego de *Electra* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Sir Richard Jebb. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0188>> [Consulta: 7/5/2013].
4. Todas las citas en griego de *Hipólito* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de David Kovacs. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0105>> [Consulta: 7/5/2013].
5. Todas las citas en latín de *Edra* de Séneca están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Rudolf Peiper y Gustav Richter. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0008>> [Consulta: 7/5/2013].
6. Todas las citas en griego de *Medea* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de David Kovacs. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0113>> [Consulta: 7/5/2013].
7. Todas las citas en griego de *Antígona* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Francis Storr. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.018>> [Consulta: 7/5/2013].