



**VICTORIA SZPUNBERG, «La periferia fundamental»,  
pròleg a *Hilvanando cielos*, dins la revista *Acotaciones*.  
*Investigación y creación teatral*, gener-juny de 2011.**

No es un hecho baladí que, en su mayoría, las obras de Paco Zarzoso sean creadas en el puerto de Sagunto. La elección de un lugar «periférico» para vivir, que muchas veces ocasiona las dificultades más variopintas, constituye una de las claves para que se materialice una dramaturgia singular. El teatro de los alrededores más inmediatos, el que se hace en la Comunidad Valenciana, es muy distinto a las producciones de su compañía, la Companyia Hongaresa de Teatre. Esta diferencia, si bien se pone de manifiesto en relación a todas las producciones españolas, en Valencia se vuelve aún más acentuada. Su situación incómoda, de *rara avis*, parece la condición imprescindible para que se dé una teatralidad especialmente comprometida con determinada coherencia ética y estética, y con una mirada personal. Y también se da el sentido inverso: debido a su singularidad no se adhiere a ningún *establishment* cultural. Leyendo las obras de Zarzoso, uno tiene la sensación de estar asistiendo a una escritura profundamente conectada con la tradición, desde las

grandes tragedias griegas o shakesperianas, hasta el teatro del absurdo. Se intuye un desinterés por las modas, tanto temáticas como formales; una conexión con el presente, si bien no tanto con la actualidad.

El teatro de Zarzoso, lejos de concebir la palabra como una herramienta exclusivamente funcional, se permite indagar en sus múltiples sentidos. Las réplicas de los personajes no responden únicamente a un encadenamiento de causas y efectos, sino que más bien salen disparadas, explotan, evocan imágenes, sugieren caminos paralelos... Y todo esto, sin llegar nunca a una deconstrucción total de la forma dramática. Aunque su obra encuentra y transita recovecos vertiginosos, la mayoría de las veces suele sostenerse en una estructura cerrada. Tal vez sea una excepción la obra *Patos salvajes* —una de sus últimas piezas, escrita junto a Lluïsa Cunillé y Lola López—, donde se encadenan diversos esqueches inspirados en *El pato salvaje*, de Ibsen. En ella, los autores se permiten saltar de un género a otro, incluyendo incluso una escena de forma totalmente abierta, al más puro estilo Heiner Müller. La mirada periférica también es constituyente de un teatro que no crece de cara a la Institución. La escritura de Zarzoso

parece brotar de una necesidad interior más que de un reto formal o académico. Se trata de una escritura que expresa una pulsión vital, que conjuga lo espiritual y lo prosaico.

Es significativo el curso de Escritura Teatral que imparte Zarzoso —*In vino veritas*—, en el que se intenta transitar por los inspiradores caminos que brinda el vino y, en palabras del autor, plantear si esta bebida «puede ayudar a resucitar un teatro excesivamente sobrio, o de qué manera el vino es capaz de revitalizar una dramaturgia abstemia (...). El vino puede ayudarnos a crear un teatro ebrio, de gran intensidad, con personajes al límite, y también muy espiritual (...), en el que las grandes emociones se dan la mano. Por algo será que Baco es el dios del vino, pero también del teatro». En definitiva, más allá de ser un mero entretenimiento o la *pièce bien faite*, Zarzoso está hablando de la necesidad de que el teatro actual se convierta «en territorio de la intensidad» y de la necesidad. [...]

#### HILVANANDO CIELOS, A SEIS MESES DE LA CATÁSTROFE

Podríamos decir que *Hilvanando cielos* es una obra clásica, en la que se mantiene la unidad de tiempo, la unidad de

espacio y la unidad de acción. El drama, que dura un poco más de una hora aproximadamente y en el que no se da ningún tipo de elipsis o salto temporal, acontece en el porche de la casa de los protagonistas. Es de noche, y estamos a seis meses vista de que un meteorito acabe con nuestra civilización. Esta información se conoce ni bien empieza la acción. Asistimos, pues, a un tiempo antes del fin del mundo, y tanto personajes como público están al tanto. La elección temporal es sumamente pertinente, pues esos seis meses parecen de repente una eternidad. El autor evita retratar la ansiedad sensacionalista que acontecería en el momento inmediatamente anterior a la catástrofe, y decide que falten seis meses, seis meses por venir que se multiplican en el tiempo al entrar en relación con esa hora dramática sin interrupciones.

El autor deja un margen, si se quiere «patético» —¿Qué son seis meses en toda una vida?—, que en el drama resulta engañosamente esperanzador. Esa sensación de esperanza ridícula, de escepticismo vital, que nos remite a algunas situaciones chejovianas o becketianas, adopta por momentos tonos del todo grotescos, como cuando el Padre nos cuenta que está justamente en el apogeo de su carrera

como actor de televisión y que nunca le había ido tan bien como ahora que se avecina la catástrofe. Aún así, el exitoso actor sigue grabando los capítulos de la serie de televisión. Igualmente, la Madre, que diseña el edificio de una clínica de oftalmología, sigue desempeñando su función profesional.

La necesidad de continuar con la cotidianidad libra un pulso contra la espera del irremediable fin, provocando una tensión dramática de carácter existencialista. Cada personaje adopta una actitud diferente ante esta tensión: así como los ya citados adultos burgueses se aferran a su actividad profesional, la hija del matrimonio y el Abuelo, de edades más extremas y con una relación muy estrecha entre ambos, parecen tener más conciencia de la muerte. La adolescente, de nombre Cordelia, está embarazada de tres meses y espera a su hijo, la nueva vida, para el mismo momento en que se espera el meteorito. Otra vez nos encontramos con esta tensión entre la esperanza y lo irremediable. Cordelia, sin embargo, no se muestra especialmente afectada por el destino de su embarazo, no se lamenta abiertamente: simplemente parece entender

más que sus padres la situación en la que todos se encuentran.

El Abuelo, clara referencia al Lear shakesperiano, actor ya retirado de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, es uno de esos personajes universales que se mueve en una frontera delicada entre la locura y la sabiduría. Cordelia y el Abuelo, al principio de la acción, han decidido sacrificar a los perros de la casa. Esta acción, aparte de justificarse desde el drama como una medida práctica, funciona poéticamente como un elemento claramente anticipador de la tragedia venidera. Al igual que en la obra *El Mal de Holanda*, donde un perro rabioso habitaba la extraescena, aquí vuelven a aparecer los canes, con sus ladridos lejanos, su hedor. «¿Has visto cómo el abuelo ha ahorcado a los perros?», le pregunta la madre a su hija. «Le he tenido que ayudar...», le contesta la adolescente, y más tarde añade: «Imagínate que nuestros perros... mientras tú, papá, el abuelo y yo dormimos, nos atacaran de improviso (...). En la tele no dicen nada para no asustarnos... pero ya se están formando las primeras jaurías».

El Padre, sin embargo, acaso el personaje que queda peor parado, no solo disfruta de su momento de éxito efímero

antes del fin, sino que, al más puro estilo «culebronero» (como el de la serie en la que trabaja), decide irse con su amante y abandonar a su familia momentos antes de que acabe la obra. Las mujeres y el anciano, acaso los personajes más dignos, y más «periféricos» también, dejan que el Padre se vaya, casi perdonándole su torpeza, como si entre todos hicieran un pacto de silencio y permitiesen que este pobre hombre inútil e indefenso (el pequeño burgués de mediana edad) los abandone.

El guiño que Zarzoso le hace a Shakespeare y al mundo del teatro es continuo en la obra. El Abuelo es un claro homenaje al Rey Lear, personaje que él mismo debe haber interpretado en los treinta años que ha formado parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; Cordelia, el único personaje de la obra al que el autor presenta con un nombre propio, pasa a ser la nieta de este Lear contemporáneo, al que respeta y comprende más que nadie. Como si Zarzoso diera una segunda oportunidad a estos personajes que, en la tragedia shakespeariana, sufren uno de los desencuentros más terribles de la historia de la literatura dramática. «Sin amor estamos flotando en el vacío», dice Cordelia al su padre en un momento de la

pieza. En otro, en un monólogo con referencias metateatrales, el Abuelo apunta con la escopeta hacia el cielo, mientras se dirige al resto de personajes de la obra, al mismo tiempo que al público de la sala o a la Humanidad en general. Y dice: «Quizá, si todos los seres humanos tuviéramos una escopeta cargada como esta y disparáramos a la vez contra ese pedrusco, lograríamos desviarlo... ¡Hagan sus apuestas, señores! ¿Qué caerá antes: el telón de acero del gran teatro del mundo o el teloncillo bordado en oro de las fruslerías mundanas? Señoras y señores, adquieran ya su paraguas de asbesto si quieren permanecer en sus asientos hasta el final del largometraje». El personaje rompe así la Cuarta pared y busca un interlocutor más universal.

Hay un quinto personaje, más fugaz pero no por eso menos inquietante, que funciona como contrapunto dramático de esta unidad familiar. Se trata de la Vecina, una mujer cuyo marido (¡el otro pequeño burgués de mediana edad que, como el Padre, queda mal parado!), después de dejar embarazada a Cordelia, la ha abandonado. Esta mujer despechada, que acepta lo sucedido con infinita tristeza pero con cierta resignación, acude a la casa de sus vecinos



en un momento del drama. En este personaje podríamos reconocer a muchas mujeres y hombres de nuestra actualidad, que parecen tenerlo todo, haber recorrido todos los lugares que hay para recorrer y que, sin embargo, viven sumidos en una sensación de estancamiento existencial. Dice la Vecina: «A pesar de haber recorrido decenas de kilómetros y haber acumulado centenares de puntos en no sé cuántas aerolíneas por miles de kilómetros volados, ya tengo claro que mis huesos no se han movido...».

Cuando la Vecina pregunta a Cordelia por lo sucedido, la adolescente le responde de la siguiente manera: «Carmen, tu marido y yo estuvimos juntos en la garita abandonada del guardagujas... En esa misma garita donde esta noche mi abuelo y yo hemos ahorcado a mis perros... la única diferencia es que tu marido y yo estuvimos en la garita de día, y a los perros los hemos ahorcado de noche». Este espacio que no vemos, construido en la extraescena, sirve como contenedor de aquello que es sublime y, a la vez, siniestro: el encuentro entre los amantes, el adulterio entre un hombre de mediana edad y una adolescente, la concepción de una nueva vida y el sacrificio de los perros.

Precisamente, la Clínica que está diseñando la Madre, otro espacio situado en otro tipo de extraescena (una extraescena aún por construir) sirve como contraste de esta «garita abandonada». Se trata de un espacio ideal, una especie de Catedral proyectada, con su claustro donde esperar lo que uno desea, sus iconos religiosos, sus jacarandás en flor... Acaso un paraíso perdido, un Edén que se edifica en unos planos de arquitectura imposible, pero, como no puede ser de otra manera en los actuales tiempos, bajo la forma de una futura Clínica de Oftalmología.

Finalmente, el tema de la ceguera vuelve a remitirnos otra vez al Lear: el personaje Gloucester, que, precisamente cuando queda ciego, descubre la verdad sobre sus hijos. En la obra de Zarzoso la ceguera también adquiere una ironía simbólica: mientras se espera el fin del mundo, se proyectan los planos de la Clínica. Su arquitectura parece una catedral, diseñada «con una cúpula cubierta con un material translúcido de modo que, con el paso de los rayos del sol, los que permanezcan en su interior tengan la sensación de estar en un útero». Al final de la obra, el Abuelo bebe cerveza y, antes de salir, dice: «...qué fin del



mundo más torpe nos ha tocado vivir..., qué fin del mundo». Luego, Cordelia coge una de las cadenas de los perros que había quedado sobre la mesa y se la coloca en el cuello. Así, entre esa alusión a la «torpeza» y la imagen del suicidio de la joven embarazada, la tragedia contemporánea concluye, irremediable y universal. ¿Cuántos meses o semanas o días faltan —¿acaso mañana?— para el impacto inapelable?