



XAVIER PUCHADES, «Conozca usted Hungría», pròleg a *Hongaresa. 20 años en las fronteras magníficas del vino*, editorial Episkenion, 2015.

3 de febrero de 1994, Café de la Estació de França de Barcelona. Un libro de cuentos de Dezsö Kosztolányi sobre una mesa. Sentados a su alrededor, lo observan en silencio Mujer 1 (Lola López), Mujer 2 (Lluïsa Cunillé) y Hombre (Paco Zarzoso). Junto a unas maletas y en pie, la camarera Kristina Hrussz consulta su reloj a la espera de tomar nota. Desde la calle, llega el ladrido de un perro y el insistente sonido de un claxon. Pausa. Está a punto de nacer la Companyia Hongaresa de Teatre.

Días antes, Cunillé había conocido a Zarzoso leyendo su obra *Un hombre, otro hombre*, y este había conocido a la dramaturga catalana leyendo su obra *Rodeo*. Así los había presentado por primera vez Lola López, quien les hizo llegar los textos. Dos obras ya hermanadas, como reconocería Zarzoso, que parecían transcurrir en una misma oficina. En ella se desplegaron los primeros planos de un mundo compartido por este «extraño matrimonio a tres», como los definiría Josep Lluís Sirera. Años antes,

1989, Lluïsa Cunillé participa en el Premio Calderón de la Barca. José Sanchis Sinisterra es miembro del jurado y anima a la autora a asistir a sus Seminarios de Dramaturgia Textual en la Sala Beckett de Barcelona. Cunillé frecuentará estos seminarios entre 1990 y 1993, periodo en el que escribe numerosos textos, estrena un par de ellos y recibe los premios Calderón de la Barca e Ignasi Iglésias. El Teatro Fronterizo asumió en 1992 la producción del primer texto premiado, *Rodeo*. En 1994, estrena, en la misma Beckett, la obra que supondría su reconocimiento como dramaturga en Cataluña, *Libración*. Una de sus dos actrices era Lola López.

Lola López cursó interpretación en la Escola d'Art Dramàtic de València, así como diversos seminarios con el Odin Teatret, Roy Hart o J. Strasberg. Entre 1988 y 1989, realiza un posgrado en la London Academy of Music and Dramatic Art y trabaja en diferentes producciones inglesas. Allí conoce a la actriz catalana Lina Lambert, y en 1993, de regreso a Barcelona, fundan la compañía Cae la Sombra. Entonces, proponen a Sanchis Sinisterra que les escriba un texto, y este les habla de Cunillé. De este encuentro nace *Libración*, y en la búsqueda de director, tras la mediación

de Sergi Belbel, aparece Xavier Albertí. Tras su estreno, las actrices recibirán el premio de la crítica catalana por su trabajo, Albertí se convertirá en el director habitual de las obras de Cunillé, y Paco Zarzoso, que asistía entonces a un taller de la Beckett, conocerá personalmente a Cunillé. El autor verá *Libración* hasta diez veces.

Paco Zarzoso había dado sus primeros pasos en la escritura dramática en el instituto tras ver una función de *La cantante calva*. Sin embargo, centra inicialmente su interés en la interpretación, formándose en el Centre Dramàtic de Sagunt. Entre 1989 y 1992, como Cunillé en la Beckett, Zarzoso vincula su formación a una compañía con sala propia en Valencia: Moma Teatre, dirigida por Carles Alfaro. El particular mundo zarzosiano no se entiende sin su participación en montajes como *Inèrcia* (1988), *Basted* (1990) o *Woyzeck* (1992). Allí, coincide con futuros colaboradores de la Hongaresa como Pep Ricart o Laura Useleti. En 1992 funda junto a Cristina García, también actriz de Moma, la compañía Grieta Teatre, con la que estrena su primer texto, *El afilador de pianos* (1992), y después, con dirección de L. López, *Un hombre, otro hombre* (1995). Animado por López, se apunta a los



seminarios de la Beckett entre 1994 y 1995. Cuando Grieta Teatre se disuelve, nace la Hongaresa. La compañía fijará su sede en el Port de Sagunt, de donde son originarios López y Zarzoso.

HERMANADOS

La formación de los tres componentes de la Hongaresa muestra una destacable diversidad. Incluso en Cunillé y Zarzoso, pues participan en seminarios de la Beckett diferentes. Estos variaban sus planteamientos cada año, abordando distintos aspectos sobre la teatralidad.

Precisamente, ese deseo de experimentar con formas dramáticas siempre cambiantes es la herencia más evidente de la Beckett en la Hongaresa.

Es cierto que algunos de los primeros textos estrenados por la compañía nacen de ejercicios realizados en estos seminarios, pero ya se puede apreciar el sello personal de cada autor. Por ejemplo, *Cocodrilo* de Zarzoso —escrita en 1994 y estrenada en 1998— o *El asunto* de Cunillé —escrita en 1993 y estrenada en 1999— se parecen más bien poco. Quizás en su contextualización en un exterior

urbano, su coqueteo con el *thriller* o la puesta en crisis de las relaciones de pareja o familiares. Sin embargo, el ideolecto o la estructuración dramática, entre otros elementos, difieren completamente. Una apreciación necesaria si tenemos en cuenta que la Hongaresa nace, justamente, en plena polémica de los «autores clónicos» que afecta, sobre todo, a aquellos que habían pasado por la Beckett. La Hongaresa buscaba una voz propia, producto del hermanamiento de tres voces singulares, más allá de que, en sus comienzos, algunas de sus estrategias dramáticas recordasen inevitablemente a las desarrolladas en la Beckett.

El reconocimiento de su particular identidad será una tarea ardua y se logrará, sobre todo, fuera de Valencia. A pesar de ello, la Hongaresa nunca renunciará a sus orígenes. El mismo Zarzoso reconocía que Sanchis Sinisterra había sido fundamental para que Cunillé, por ejemplo, se dedicase profesionalmente a la escritura. En 2002, al parecer un poco cansado del tema de los clones, el autor declaraba: «A veces he sospechado que alguno de los que ha criticado los efectos secundarios de clonación de sus talleres, en el fondo, en vez de un tío en América, se tienen

que conformar con un padrastro que les tiene castigados a no salir de casa». Un «tío en América» que les incitó a habitar las fronteras, a no quedarse castigados en un modelo convencional de teatro.

OBJETIVOS HÚNGAROS

Tres amigos haciendo teatro es, según Zarzoso, el principal objetivo húngaro. Una compañía de origen poco funcional y racional, añadía, surgida por el deseo puntual de estrenar una obra juntos: *Intemperie*. Un deseo puntual que acabará convertido, sin embargo, en un proyecto vital con la voluntad de escribir, dirigir e interpretar obras juntos y evitar que otras, ya escritas, se queden en el cajón. A estos objetivos se añadirían posteriormente: el rescate y revisión de textos propios estrenados fuera de la compañía, a partir de 2006 con *Umbral*; relecturas escénicas de piezas estrenadas anteriormente por la propia compañía por medio de coproducciones argentinas a partir de 2009; y en los últimos años, la recuperación de trabajos ya estrenados como *Aquel aire infinito* (2003/2012) o *María la Jabalina* (2007/2013). Con estas dos piezas y otras como la citada

Umbral y Patos salvajes (2011), la Hongaresa conforma un repertorio estable que mantiene actualmente en activo. Cuatro títulos con los que, además, ha realizado sus principales giras por Latinoamérica.

Ya sea la revisión escénica de sus obras ya estrenadas, producción propia de textos inéditos y escritura o coescritura de otros nuevos, la intención será siempre: investigar y experimentar los diferentes mecanismos dramáticos, evitando repetir fórmulas. En esta línea, habría que incluir la producción de otros autores en sintonía con su estética como Iaiá Cárdenas con *Adiós, todavía* (2014), o Francesca Zanni y Paolo de Vita con *La caricia de Dios – Ruanda 1994* (2005). Esta última se estrenó en el décimo aniversario de la compañía, con dirección de López y supervisión de De Vita. Una propuesta inspirada en un trágico y entonces reciente suceso histórico, insólita por su contenido político no solo para la compañía, acusada a veces de dar la espalda a la «realidad», sino también insólita en la escena valenciana del momento.

DIFÍCIL EMPRESA

El teatro público valenciano no se ha caracterizado precisamente por su apoyo a la dramaturgia contemporánea, ya sea local, nacional o internacional. En este sentido, tras la desaparición del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en 1994, apenas cambia nada con la creación de Teatres de la Generalitat Valenciana. A diferencia de otras ciudades españolas, el fenómeno de las salas alternativas no se asienta en Valencia hasta finales de los años 90. No existen, por tanto, los autores «alternativos». En ese limbo para producir y exhibir sus trabajos, se ven obligados a crear compañías propias donde realizan, además, diversas funciones: autor, actor, director... Algo que se convertirá en una de las señas de identidad de la reciente dramaturgia valenciana.

En este contexto, el caso de la Hongaresa iba a ser singular. Mientras otras compañías con autor al frente llegaron a ser coproducidas o regularmente programadas en teatros públicos más grandes, la Hongaresa mostrará sus trabajos, entre 1995 y 2007 y con apenas excepciones, en la pequeña Sala Moratín. La Hongaresa se iba a mover, sobre todo, en salas alternativas y universitarias, además

de participar puntualmente en muestras de teatro como la de Mislata, Alcoi o Alicante, y preestrenar en la Casa de Cultura del Puerto de Sagunto. Las posibilidades de exhibición para las nuevas compañías eran bastante limitadas, las condiciones en que trabajaban también. Una labor realizada en una continua autoexplotación que se iba a convertir en crónica, donde la polivalencia autoral se extiende a tareas de producción, administración o distribución.

Estos proyectos con autor al frente configuraron un modelo de producción que sigue siendo, con mayores dificultades hoy, el único viable. A mediados de la década de los 90, aún era posible funcionar como asociación los primeros años, después como autónomo para convertirse, finalmente, en empresa. La Hongaresa lo hizo en 1999 y llegó a formar parte de la Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa, aunque la abandonó años más tarde. Y es que la diferencia fundamental con otras compañías valencianas es que la Hongaresa, en el fondo, nunca quiso ser empresa. En 2006, Zarzoso reescribía así un fragmento de su obra *Arbusht*, en una entrevista:

Una empresa hongaresa sempre esdevé ruïnosa / que això se't fiqui al cap / els teatres a vegades amenacen ruïna / les persones poden ser a la ruïna / els estats poden declarar-se en ruïna / però una empresa, una empresa hongaresa / per molt gran i molt petita que sigui / sempre acaba a la ruïna.

LA OTRA HUNGRÍA

¿Por qué Hungría? No hay una respuesta única. Una pista la encontramos en el programa de mano de *Intemperie*, obra dedicada al narrador húngaro Dezsö Kosztolányi. En las entrevistas surge continuamente la pregunta: «porque nos gusta la idea de un país que busca su salida al mar», responde López, en referencia al nomadismo húngaro. Zarzoso explicaría el deseo de dar un valor mítico a la compañía, convirtiendo Hungría en una segunda patria. O más bien, como añadían en 2002, inventarse una Hungría diferente a la real, una réplica de los sueños: «Como no estuvimos nunca allí, podemos imaginar lo que queremos». El mismo nombre, pues, juega con una disolución de las fronteras que remite a Sanchis Sinisterra. En el epílogo de

la edición de *El alma se serena*, Sergi Tarín escribía: «Los húngaros solo son felices en el extranjero». ¿Sucederá lo mismo con los valencianos? Se preguntaba.

Una Hungría, pues, que solo existe en sus cabezas y que, por tanto, habitan sus personajes. Nunca han querido ser empresa ni tener una patria, solo ser húngaros. Y por ello escribieron un himno fundacional válido para cualquier tiempo y espacio. Algunos de los versos de este poema-manifiesto, como ha señalado recientemente Albert Lladó, contenían muchas de las ideas-fuerza posteriores de la compañía. Por ejemplo, la del *teatro ebrio*: «Las tribus tristes de los húngaros» que aparecen solo en «las fronteras magníficas del vino»; pero también esa enigmática tristeza húngara que impregna todas sus obras y que diluye la posibilidad de encasillarlas en géneros convencionales.

Un equipo artístico formado por tres creadores que rotan en la dirección escénica (López, Zarzoso y directores invitados) y en la autoría (ya sea escritura a dos, cuatro o seis manos); sus orígenes valencianos, catalanes y «húngaros»; su resistencia a entender el teatro como un mercado o el mismo hecho de escribir un manifiesto propio.

Todo ello, convierte a la Hongaresa en una *rara avis* del teatro valenciano. No podemos olvidar tampoco la proyección de sus dos principales autores. En el primer lustro de vida de la compañía, ya habían recibido más de una docena de premios, algunos tan prestigiosos como el de la SGAE, el Born, el de Les Lletres Catalanes, el Max Aub o el Max al mejor autor. Y algo no menos importante, tanto uno como otro, reciben encargos de otras compañías, colaboran con otros creadores externos a la Hongaresa o estrenan sus textos en festivales como el Grec o el Iberoamericano de Teatro (fit).

(1995-2000) EN BUSCA DE HUNGRÍA. DE LA INTEMPERIE AL MIRADOR

En la trayectoria de la compañía, se evidencia un primer periodo de tanteo, de búsqueda de la identidad «húngara». En este, la única obra coescrita será *Intemperie* (1995), a la que seguirán otras de autoría única de manera alternada: *Vacantes* (1997) y *El asunto* (1999) de Cunillé, *Cocodrilo* (1998) y *Mirador* (2000) de Zarzoso. Predominan las obras ya escritas, algunas bastantes años antes respecto a su

estreno. En todas ellas, como en las siguientes, López actúa y, en el caso de *Intemperie*, también dirige. Zarzoso actúa igualmente en todas, excepto en *Mirador*, y se encarga de la dirección de *Vacantes*. De las otras tres se encargan directores invitados: Alejandro Jornet, Alberto Bocos y Xavier Albertí. Encargo que solo se repetirá en *El mal de Holanda* (2008), con Albertí. El objetivo de no repetir fórmulas en la textualidad se da también en la puesta en escena a través de diversas combinatorias.

La imaginaria patria húngara tiene su capital ficcional en el extrarradio urbano y en dos noches de diferentes estaciones del año, verano e invierno. La Hongaresa nace con y a la *Intemperie*, en un banco donde se sientan dos personajes en busca de un improbable trabajo: una mujer aspirante a peluquera recién llegada a la ciudad y un supuesto escolta dispuesto a proteger a un mafioso que acaba confundiéndose con el mismo Dios. No solo están a la intemperie espacialmente, también socialmente.

Dos monólogos en los que los personajes actúan como los mismos autores, imaginando a sus interlocutores. Aparecen ya algunos de los *leit motiv* de la compañía: la *fatal confusión entre las relaciones humanas con las laborales*,

posible herencia del *dealer* koltesiano; *el esfuerzo de sus personajes por comunicarse con el Otro*, llegando incluso a proyectarlo ficcionalmente; *personajes viajeros, de paso o en busca de una nueva vida; situaciones contextualizadas en un ámbito periférico del mundo civilizado* y, por tanto, peligroso al tiempo que potencialmente liberador por su proximidad a la Naturaleza; *personajes al margen no solo socialmente*, en la misma frontera de sí mismos y a punto de desaparecer en todos los sentidos; *las connotaciones negativas que adquiere el trabajo como medio de inserción social* pues, de alguna manera, destruye al individuo; o *la distorsión o extrañamiento de las coordenadas temporales*, con saltos inesperados y, en ocasiones, confusos de determinar, como la misma contextualización nocturna, tiempo de vigilia que dota muchas situaciones de una atmósfera onírica.

Todo ello afecta a una posible visión tranquilizadora o normalizada de la realidad, situando al espectador en los márgenes o fronteras de una sociedad de bienestar aparente. Esta apariencia es la máscara que cae o se recupera en el desenlace de muchas de las obras de la Hongaresa. Al desvelamiento de la mentira del sistema a

través del juego, le sigue cierta derrota final. Como si los personajes compartieran con el espectador el frustrante regreso a la realidad al acabar la función. Hasta entonces, los dos monólogos de *Intemperie* nos han proporcionado múltiples emociones. Por ejemplo, la ternura y respeto con que la Hongaresa trata a sus personajes, siempre frágiles. Pueden ser ridículos, pero nunca ridiculizados. Pueden parecer trastornados, pero igualmente lúcidos. Sus objetivos se irán cuestionando a medida que sean expuestos hasta llegar al punto de ser irrealizables. Y no por entrar en conflicto con otros personajes opositores, sino por el desplazamiento de ese conflicto al ámbito espacial, metonimia de una sociedad que comparten desde la marginalidad.

En el programa de mano no se especificaba la autoría de cada uno de los monólogos y, hasta que no se publicaron por separado, no se desveló. Pistas como el paraguas o las gafas de sol del hombre delataban a Cunillé, objetos que son una constante en su obra. La intención era, precisamente, no diferenciar claramente las incipientes poéticas de cada autor, sino conseguir dotar de una personalidad única tanto el texto como la puesta en

escena. Esta última se caracterizará, en sus resoluciones más logradas, por una cuidada atención por la interpretación (ritmos, silencios, pausas, miradas, contención...) y por la creación de atmósferas extrañadas, con un pie en lo cotidiano y otro en el misterio. Para conseguir esto último, será fundamental que la iluminación, el espacio sonoro o la escenografía cuestionen lo figurativo.

Vacantes (1997), de Cunillé, se convertirá en el primer «éxito» de la compañía con una gira de casi tres años por diversas salas de Valencia y visitas a Barcelona, Alicante o Madrid. En 2002, recuperarán esta pieza para viajar por primera vez a Argentina, al Festival Internacional de Teatro Mercosur. De nuevo, se estructura simétricamente: dos monólogos que abren y cierran la obra, y cuatro encuentros entre diferentes parejas. La compañía la define como «seis instantáneas de la vida cotidiana». Estamos, pues, ante una obra fragmentaria, en la línea de otras anteriores de la autora como *Jòquer* (1993) o *Berna* (1991). *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky es su punto de partida. De hecho, una primera versión se titulaba *Vuit*. Con el nuevo título, ese vacío se focaliza e interioriza en los personajes y permite, además, un sugerente equívoco con *Las bacantes*

de Eurípides. Un guiño desmitificador y/o humanizador de los referentes clásicos que encontramos en otras creaciones de la compañía. *Vacantes* se presenta como una «tragedia imposible», como si la vacuidad de un mundo consumista anulara la posibilidad de la tragedia, embriagados por una felicidad impuesta. De esta «imposibilidad trágica» resulta una comedia corrosiva, insólita en el teatro anterior de la autora. La crítica catalana, la que más conocía su trayectoria, se sorprende de este inesperado giro hacia la comedia, una propuesta capaz de llegar a un público más amplio.

Estos «vacantes» ya no son *outsiders* como en *Intemperie*, tienen trabajo y están totalmente acomodados en la sociedad. Por tanto, los espacios y las situaciones son más reconocibles para el espectador medio. De nuevo, el «conflicto» se producía con el exterior, paradójicamente en una situación ociosa: en vacaciones, en un cumpleaños o escuchando música. Zarzoso, a la dirección, decía: «un vacío dramático [...] envuelve a los personajes en el escenario sin que sean conscientes de su presencia, absortos en el ruido amable y cómodo que les rodea, incapaces de provocar ningún drama». El espectador asiste

a la inconsciencia cotidiana de su propio vacío y, al verla en escena, se distancia gracias a la risa, sin saber que le espera una inquietante identificación final. La segunda «instantánea» es un ejemplo de cómo la Hongaresa introduce de manera sutil su poética. En esta escena, una pareja fundamenta su placer estético en la «veracidad» y en la «identificación»; pero, sobre todo, en la evasión. El arte entendido como una máscara más, simple entretenimiento que, como dice el mismo Zarzoso, sirve de excusa para no conversar de cuestiones más importantes.

Tras la buena acogida de *Vacantes*, podrían haber repetido la fórmula, pero fieles a sus objetivos, no lo hicieron. Con *Cocodrilo* (1998), de Zarzoso, regresa la noche y la intemperie en otro banco de un parque del extrarradio. Nuevamente, una estructura dramática simétrica que juega, además, con todas las posibles combinatorias de encuentro de sus cuatro personajes, aunque sigue predominando la forma monologada. Será la producción más ambiciosa de la compañía hasta el momento, con un director invitado, Alejandro Jornet, y cuatro intérpretes en escena. Quizás por su coste, no realizaría una gira nacional después. El texto recibe el premio de la crítica valenciana, reconociendo

así lo que el mismo autor pensaba de *Cocodrilo*: que ocupaba un lugar importante en su obra al ser la primera vez que contaba una historia. Esta se articula en dos tramas vinculadas a dos familias en descomposición, donde lo íntimo y lo profesional se confunden, y el conflicto de unos padres por cómo educar a su hijo compite con la lucha por el control mafioso de ciertas zonas de la ciudad. Conexiones dispares no exentas de humor.

Cocodrilo se disfraza de género negro y, de nuevo, intuimos la alargada sombra de Koltès, como en ese cegador sol final. Zarzoso desmonta una realidad enferma, que deshumaniza al individuo desde su entrada al sistema educativo hasta su adaptación al consumismo. Y a pesar de aparecer cuestiones como la de la comida basura, el autor encuentra belleza en esa basura. Se advierte, además, un interés por las víctimas más inocentes del sistema, Búho y Caimán, los personajes más jóvenes. En este sentido, la dimensión trágica de la obra nos lleva a Antígona: Cocodrilo busca el cadáver de su amigo-hijo, Caimán; cuando lo encuentra, conversa con él, planifica un inquietante futuro compartido. Un emocionante monólogo

final que anuncia la *teatralidad ebria* de la última etapa del autor.

Cocodrilo posee una configuración genética que encontramos en otros descendientes húngaros como *El mal de Holanda* (2008) o, incluso, *Hilvanando cielos* (2012). Por ejemplo, su ambientación finisecular, sin llegar a la catástrofe apocalíptica de la última. O la aparición de un bestiario particular que animaliza a los personajes desde el mismo nombre, así como la traslación a nuestra cotidianidad de otros animales evocadores de una antigua y misteriosa simbología. En esta pieza, hay aves vinculadas a los malos presagios; y en otras, perros como Cancerberos del inframundo. Otra constante es la presencia extraescénica de coches, símbolo por excelencia de la sociedad de consumo. Retazos de un mundo propio que se va creando obra a obra y que comparte con otros trabajos de diferente o compartida autoría de la compañía.

Para la Hongaresa, *Cocodrilo* cerraba una trilogía y *El asunto* (1999), de Cunillé, abría una nueva etapa. Justo cuando deciden constituirse como empresa. La obra había obtenido el Premi Ciutat d'Alcoi el año anterior, aunque Cunillé la había escrito en la Beckett en 1993. Esta podría

ser una las razones por las que aparecen críticas negativas sobre una posible reiteración de fórmula. Su estreno llega en plena polémica de los autores clónicos, cuando además la autora recibe críticas por el hermetismo de *Apocalipsi*, estrenada un año antes en el Teatre Nacional de Catalunya. En el periodo comprendido entre el estreno de *Vacantes* y de *El asunto*, Cunillé era ya una autora de referencia en Cataluña, sobre todo, gracias a la complicidad creativa con el director Xavier Albertí, aunque también otros directores habían llevado a escena sus textos. En esos años, la autora estrena media docena de obras y comienza a gozar de cierta proyección internacional. Por su parte, Zarzoso escribe encargos para el Festival Grec (*Valencia*, 1997) y del de Sitges (*Ultramarinos*, 1999), trabajos que tendrán muy buena acogida. *Ultramarinos*, por ejemplo, recibe el Ciutat de Barcelona y el Serra d'Or al mejor espectáculo. En Valencia, Zarzoso se reencuentra con la compañía Moma que produce *Umbral* (1998). Paralelamente, López retoma la escritura dramática con *Al-a-mar*, obra iniciada en un curso de Sergi Belbel en 1993 y que obtiene la ayuda a la escritura de Teatres de la Generalitat Valenciana en 1997. Con ayudas posteriores, escribe *Isola* (1998) y *Ecosmudos*

(2000). De todas ellas, se realizan lecturas dramatizadas en los ciclos de lecturas de la SGAE de Valencia que, precisamente, *Al-a-mar* inaugura. De esta obra, la Hongaresa realiza un semimontado y, después, un montaje. En este tiempo, además, López traduce diversos textos «húngaros» al inglés.

En este contexto, *El asunto* no acaba de cuajar, al igual que *Apocalipsi*, dirigida por Ollé. Algo había fallado en el traslado del texto a la escena. El camino abierto con *Vacantes* no parecía ser transitado por los directores invitados, en este caso, Alberto Bokos. La escenografía, unas escaleras y una balaustrada de un parque, resultaba demasiado aparatosa; la iluminación no creaba una atmósfera idónea; y la contención interpretativa no había dado con el ritmo y las intenciones necesarias. Estas fueron algunas de las críticas negativas, aunque también las hubo positivas. Sea como sea, lo cierto es que *El asunto* no tuvo demasiada vida. Quizás, el estreno en una muestra de teatro como la de Alcoi, tampoco ayudó. Con todo, la Hongaresa apostaba por un texto que difería en muchos aspectos de los anteriores: una especie de *thriller* íntimo que partía de un singular «triángulo amoroso» entre

una pareja separada y un detective privado. Como ocurriría en producciones posteriores, se presenta la obra como «una reflexión sobre la mentira». Aquí, la infidelidad de los personajes era, en realidad, con ellos mismos. *El asunto* muestra además algunos puntos en común con *Mirador*, la siguiente producción húngara. Sobre todo, su sutil reflexión metateatral y la ficcionalización del espectador como observador observado. Hay que señalar la llegada en la obra *El asunto* de Toni Sancho que, con el tiempo, se convertiría en un «húngaro» más. Aquí ejerce de actor, y en el futuro también se encargará del diseño y control de luces.

Mirador (2000), de Zarzoso, escrita en 1997, había sido premio SGAE en 1999 y se convierte, con ayuda del INAEM, en la primera de una serie de coproducciones de la compañía. En este caso, con Moma Teatre, que estrena esta obra en un ciclo de dramaturgos valencianos contemporáneos, organizado en su propio espacio. Como *El asunto*, *Mirador* se verá en Valencia y Madrid. La Cuarta Pared, desde *Vacantes*, era la sala habitual de la compañía en la capital. Tras el éxito de *Ultramarinos* en Sitges, *Mirador* hará su última función en este festival. Se trata del

montaje más ambicioso hasta entonces de la compañía, con seis intérpretes y un nuevo director invitado. Esta vez, un conocido y conocedor de los húngaros, Albertí, quien también diseña las luces.

Desde los orígenes de la Hongaresa, Javier Quintanilla se había ocupado de la iluminación y, de algún modo, consiguió con *Vacantes*, de la que también diseñó la escenografía, la que parecía la atmósfera más idónea para la textualidad «húngara». Potenciando el primer plano, envolviendo el espacio de acción en una casi completa oscuridad. Un sencillo cambio en los pocos objetos dispuestos en escena era suficiente para cambiar, mágicamente, de localización. Sin embargo, en *Mirador*, se optaría por una escenografía hiperrealista que reproducía el balcón de un edificio que daba a un solar (situado en el espacio del espectador). Una propuesta que remitía a algunas de las resoluciones escénicas *hopperianas* realizadas por Albertí para Cunillé.

Con la producción de *Mirador* se recupera el diseño gráfico de los primeros dos montajes de la Hongaresa donde el cartel parte de una sugerente fotografía en blanco y negro. También el texto del programa de mano y el del dossier

rescata el imaginario «húngaro», con su sentido del humor, su impresionismo y sus citas inventadas de supuestos referentes «húngaros». Además, se cuenta con intérpretes que participarían en trabajos posteriores: Victoria Enguídanos, Carles Sanjaime o Anna Cediell. Aquí, Toni Sancho ejerce de ayudante de dirección. De alguna manera, se estaba conformando un equipo estable de intérpretes afines a la compañía.

Una posible lectura de *Mirador* es la defensa de una poética propia en clave de manifiesto teatral. Un mirador es un lugar desde el que observar una parte limitada del mundo y un teatro es un lugar desde el que mirar y ser mirado. Por primera vez, los protagonistas serán tres «hermanos». ¿Casualidad? Dos de ellos imaginan un mundo alternativo al real. Estamos ante las primeras muestras de personajes «fracasados» que reaccionan con la imaginación contra un mundo exterior adverso. Más próximos a la denuncia que al escapismo. Una imaginación que acaba incidiendo sobre la realidad en el perturbador desenlace de la obra. Estos finales bruscos e inesperados son como una alarma que despierta al espectador a la

realidad. Y de nuevo, como en *Cocodrilo*, se recurre a un niño como víctima, símbolo de la pérdida de la inocencia.

El balcón de la obra es un espacio de juego, un teatro. El texto del dossier, escrito como un cuento, revela la fuente de la obra: *Los doce balcones*, editado por la editorial Kostolany, se trata de un libro de cuentos infantiles de József Sándor (existió un minerólogo húngaro con ese nombre). El título de cada cuento corresponde a una de las doce «situaciones» que conforman la pieza. En este sentido, Zarzoso se refiere a *Mirador* como un teatro de situación conformado por diferentes cuadros impresionistas. El balcón se convierte así en un espacio mental, característico del drama subjetivo. Allí, llegan diferentes invitados como posibles proyecciones del pasado. Este extrañamiento temporal se encuentra, incluso, en dos de los hermanos: «Elena y Ángel. Viven juntos. Más o menos tienen la misma edad. Pero según cómo los mires, pueden parecer dos niños o dos personas de más de cien años».

Mirador es el punto final de una etapa. Un resumen que abre, además, nuevos caminos hacia territorios dramáticos de mayor subjetivización. En este sentido, Zarzoso

declaraba en una entrevista que le gustaban los «personajes cero», el ser humano que mira hacia dentro. *Mirador* parece también una defensa de la poética húngara ante los ataques recibidos de clonación y hermetismo: «Tal vez se confunda indagar lenguajes con hermetismo», decía Zarzoso, «me parece un poco sospechoso que al teatro se le pidan más concesiones que a otras obras de arte». En esa misma entrevista, afirmaba no pertenecer a ninguna escuela e inspirarse en múltiples fuentes que abarcaban desde experiencias personales a la simple lectura de un periódico.

(2001–2005) REGRESO A LA COESCRITURA. DE *VIAJERAS A CONOZCA USTED EL MUNDO*

Con el nuevo siglo, suceden una serie de hechos que marcarán el futuro de la Hongaresa. En 2000, Fernando Piernas dirige en Argentina una lectura dramatizada de *Umbral* y, al año siguiente, la lleva a escena. Zarzoso viaja entonces por primera vez allí para impartir un curso. En ese tiempo, colabora como dramaturgo en centros de formación actoral y ya imparte talleres de escritura de forma regular

en Valencia, Barcelona y Latinoamérica. Una labor pedagógica que, desde hacía tiempo, desarrolla igualmente López, más centrada en la interpretación, en la facultad de Comunicación Audiovisual del CEU, la Escuela del Actor, la SGAE o la Escalante. El seguimiento de los contenidos de los talleres de Zarzoso permite conocer algunas de las inquietudes de la Hongaresa en ese momento. Por ejemplo, en 2004, se centran en la creación de personajes complejos o en la coescritura. Conviene destacar que López y Zarzoso retoman en este periodo las riendas de la dirección de escena. Además, cuentan con un equipo bastante estable de colaboradores: en interpretación (Victoria Enguídanos, Rosa López, Pep Ricart, Toni Sancho o Ruth Atienza); en diseño de luces (Javier Quintanilla y Ximo Olcina); y en espacio sonoro y escénico (Juan Ramón Soriano). Jordi Pla es el fotógrafo habitual de la compañía, excepto en algunos montajes de los que se encarga Javier Lasen. Pla ha sido y sigue siéndolo la imprescindible memoria visual de la Hongaresa. En la producción ejecutiva hay que destacar a José Manuel Rambla, en la primera etapa, y a Gonzalo Montiel hasta 2003.

Con *Viajeras* (2001), recuperan la escritura a cuatro manos, aunque su origen sea un texto de Cunillé de 1996. En este periodo, la mayoría de obras se originan tras el estreno de la última. Su proceso de gestación será de nueve meses y siempre con puntos de partida diferentes, incitados por alguno de los miembros de la compañía. Se trata de «un juego en que hay que pactar. A veces nos cuesta llegar a esos pactos, pero también les sucede a los niños en el patio del colegio, lo importante es no perder la noción de juego», explicaba Zarzoso en 2002. Unas reglas de juego sutilmente diferenciadas a las de la realidad. *Viajeras*, según la compañía, reflexiona sobre la sociedad actual, la soledad y la incomunicación, pero desde el deseo y el esfuerzo de comunicarse con el otro, con ternura y sin enjuiciar. El humor está de nuevo más presente con el objetivo de conseguir la identificación del espectador.

No se recupera exactamente el modelo de *Vacantes*. Los personajes, dos desconocidas que se encuentran en seis ocasiones a lo largo del tiempo, son casi proyecciones mentales. Como decía López: «[...] dos caras de una misma moneda. Un desdoblamiento con distintas opciones vitales en las que todos podemos reconocernos». Una

mujer nómada que necesita el contacto continuado con otras personas y otra sedentaria y solitaria que se vale de la imaginación para viajar. Ambas, contagiadas por un deseo de jugar como en *Mirador*, donde los diversos papeles que interpretan se los juegan a cara o cruz lanzando una moneda al aire.

Con esta obra, se introduce en el mundo húngaro el primer personaje escritor. No parece casual que poetas y novelistas (la mayoría impregnados de «tristeza húngara») convivan con personajes de otras profesiones. El escenario se convierte así en reflejo del encuentro real entre la escena y el espectador. Destaca también la presencia de unas mujeres cunillescas, como las define Albertí: mujeres caracol que llevan su vida y equipaje a cuestas, representantes de la responsabilidad que todos tenemos con nuestro destino. El «viaje» permite investigar, además, las coordenadas espacio-temporales y los personajes parecen pasar de una escena a otra a través de agujeros negros. Estas inesperadas rupturas estarán presentes, de forma más o menos compleja, en obras posteriores. Se vuelve para ello a un escenografía sintética, a partir del *atrezzo*, con pequeños objetos cotidianos: maletas y baúles

que funcionan como chisteras mágicas que nos trasladan donde sea necesario en un abrir y cerrar de ojos.

Quintanilla desarrolla aquí el diseño de luces de *Vacantes*, una resolución que heredarán los posteriores iluminadores de la compañía: Ximo Olcina y Toni Sancho. *Viajeras* será mejor recibida por la crítica y girará por festivales locales y salas alternativas nacionales.

Hasta ahora, la Hongaresa había denominado sus obras como «tragicomedias». A partir de *Húngaros* (2002), se produce una personalización de los géneros: «comedia húngara» o «comedia sobre la tristeza». Se abre un periodo en el que se experimenta con los géneros dramáticos, con su posible hibridación. Así, *Aquel aire infinito* (2003) será una tragedia de tragedias y *Húngaros* una comedia de comedias.

Húngaros tiene su origen en un monólogo trágico que, al pasar de un autor a otro, se convierte en comedia. Las perversiones espacio-temporales, esta vez, serán más intensas y favorecerán, en un primer momento, el humor y, en su fracturada parte final, un incómodo distanciamiento. Incluso, la identidad de los personajes irá mutando progresivamente por ello. De conocerse, los personajes se

irán desconociendo hasta llegar a un completo desconocimiento. Cambian tanto que se olvidan. La Hongaresa extrema las ambiguas fronteras relacionales de sus personajes, retratando perfectamente al individuo contemporáneo. El título de la obra sugiere, de algún modo, que sus protagonistas son la esencia de los personajes «húngaros». De hecho, comparten multitud de rasgos con los anteriores y posteriores. Así, por ejemplo, el médico forense, doblemente divorciado y con una problemática relación con su hijo, remite tanto a la ebriedad discursiva zarzosiana como a la obsesiva tendencia por grabar fragmentos sonoros de la realidad de los personajes de Cunillé. En este periodo, los personajes monologan menos, aunque sus diálogos ágiles e ingeniosos no aseguren una mejor comunicación con el Otro.

En esta pieza dirigida por Zarzoso, y que López revisitará años después con la compañía La Perrica de Jerez, aparecen además nuevas estrategias dramáticas como la inminencia de una catástrofe en lo cotidiano. El objetivo es conseguir que lo que sucede en escena, por nimio que sea, se enfatice. En *Húngaros*, la acción se localiza, inicialmente, en una casa construida sobre un volcán. Una

estrategia que recuerda a la reflexión de R. Spregelburd sobre el dramaturgo como «cazador de catástrofes».

Otra novedad es la estructuración como una partitura musical. Los tres personajes, junto a los efectos de luz y sonido, conforman una polifonía que funciona a manera de fuga. Las escenas son más breves que nunca y la fragmentación se acelera hasta estallar, finalmente, como un volcán. Los saltos espacio-temporales serán cada vez más inesperados y confusos a medida que evolucionemos de un ámbito natural a otro urbano. De nuevo, encontramos una escenografía que cabe en una Vanette. Algo que, como ironizaba Zarzoso en 2003, había marcado sus propuestas escénicas.

El hipnotizador (2002) supone un nuevo giro inesperado. Zarzoso se enfrenta, por primera vez, a un monólogo extenso y a la construcción de un personaje megalómano. Para ello, el autor idea un singular drama subjetivo, un viaje mental de un actor fracasado que se dedica a recorrer pueblos con un espectáculo de hipnosis. La idea parte de una noticia de los años 90, un gran teatro de México D. F. se había salvado de la ruina al programar un hipnotizador que convocaba a miles de personas. Allí acudían

espectadores con la esperanza de que sus problemas fuesen solucionados. La reflexión alrededor del entretenimiento y la evasión consumista es, en esta pieza, más explícita que nunca. La existencia de dos bandos entre los que hay que posicionarse es un *leit motiv* en el discurso zarzosiano. En este caso, los despiertos y los dormidos. Para el autor, la obra es una metáfora de una sociedad que vive con los ojos cerrados. Sin embargo, este hipnotizador no crea bandos, prefiere llevar a sus espectadores a un estado de vigilia, donde el mismo Zarzoso sitúa conceptualmente sus obras. El interés se traslada entonces al patio de butacas, donde la mayoría de personas son obligadas a vivir en una película de la que preferirían ser figurantes de paso. La vida como una película y la imagen de *theatrum mundi* dialogan en esta y otras obras posteriores.

Así pues, encerrados en esa película, los espectadores ficcionalizados de *El hipnotizador*, mitad reales mitad personajes «húngaros», llevan años sin mirarse a un espejo ya que hacerlo les resultaría doloroso. Gestionar en escena ese dolor, precisamente, es uno de los objetivos que persigue la Hongaresa. Tras sumergir al pueblo en un

estado de vigilia, el hipnotizador inicia su viaje interior a través de una sucesión de encuentros con representantes locales de diferentes estamentos: el periodismo, la política, la cultura o la religión. Una estructura que, de algún modo, se retomará en *Arbusht* (2006). Después de hipnotizar a Dios en una Iglesia, el protagonista se refugia en un burdel repleto de espejos que reflejan su vulnerabilidad. Allí, será vencido por un simple dolor de muelas.

El hipnotizador es una coproducción inusual, surgida para un actor ajeno a la compañía, Pedro Rebollo, después que Zarzoso lo viese en una propuesta de *La noche justo antes de los bosques* de Koltès. En principio, no tiene presupuesto inicial hasta que la Sala Beckett y Teatro Arbolé de Zaragoza deciden colaborar. De la Hongaresa, solo participa Zarzoso, quien la dirige junto a Toni Casares. Tampoco se estrenó en Valencia, sino en Huesca. Y aunque viajó a Madrid, Barcelona y otras ciudades, lo más cerca que estuvo de Valencia fue Alcoi. En 2010, y bajo la dirección de López y Zarzoso, la Hongaresa revisará en Argentina esta pieza con Marcelo Márquez como actor. Una coproducción que, esta vez sí, se podrá ver en Valencia y en el Puerto de Sagunto en 2012.

El mismo año que se estrena la primera versión de *El hipnotizador*, la Hongaresa recupera *Vacantes* para asistir al Festival Internacional de Mercosur en Córdoba (Argentina). El fallecimiento del director Jorge Díaz frustra una coproducción argentina de *Cocodrilo* con Proyecto Pluja. Esta compañía será la conexión fundamental para futuros trabajos y giras de la compañía por Argentina. En 2004, Zarzoso imparte allí un segundo taller con la intención, además, de retomar la coproducción de *Cocodrilo*. Finalmente, la obra fue una producción argentina y la ansiada coproducción con Pluja no llegará hasta 2009 con *El mal de Holanda*.

Tras *Húngaros* y *Viajeras*, las obras de autoría única de Cunillé serán escritas expresamente para la compañía: *Aquel aire infinito* (2003), *Ilusionistas* (2004) y *Conozca usted el mundo* (2005). Entre 2005 y 2014, la Hongaresa no produce obras de Cunillé en solitario, pero sí coescritas. Quizás se deba a su intensa actividad en Barcelona en ese tiempo. Cunillé recibe el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya por su trayectoria en 2007; ese mismo año, y hasta 2011, participa como autora residente en el Teatre Lliure; y en 2008, funda La Reina de la Nit con

Albertí. Ambos revisan y actualizan en este periodo la tradición del teatro musical popular.

En 2010, Cunillé recibe el Premio Nacional de Literatura Dramática por *Aquel aire infinito* (2003). En 2001, López había participado en un montaje de *Las troyanas* y propone escribir una obra inspirada en las mujeres de las tragedias clásicas. Así surge esta tragedia de tragedias que dirigirá Zarzoso. Una pieza que supone un nuevo golpe de timón en la trayectoria de la Hongaresa. López reconocía entonces que una tragedia así iba a contracorriente en un contexto teatral donde imperaba la comedia y los grandes musicales. Sorprende, sin embargo, la brevedad de la gira, limitada a su habitual preestreno en el Puerto de Sagunto y a visitar un par de salas alternativas: Teatro de los Manantiales (Valencia) y El canto de la Cabra (Madrid). Tras el premio de 2010, esto cambia radicalmente. Se recupera el proyecto y la obra se ve por toda España, llega a Chile y realiza una gira por Argentina en 2012. El papel de Ulises, encarnado por Zarzoso, lo heredarán Pep Ricart, primero, y Toni Sancho, después.

Aquel aire infinito es una obra clave en la compañía y en el teatro de Cunillé. Albertí opina que, a partir de entonces, la

autora se mostraría más interesada por lo que decían los personajes y no tanto por lo que callaban. Superados y asumidos sus anteriores inquietudes, según Albertí, se iba a centrar a partir de ese momento en el personaje. En ese tiempo, Zarzoso también defendía la complejidad de los personajes en sus talleres y entrevistas. Tras los personajes mutantes de *Húngaros*, en *Aquel aire infinito* una actriz (López) dará vida a cuatro personajes diferentes: Electra, Fedra, Medea y Antígona. Y lo hará sin prácticamente cambios de vestuario, solo variando su disposición física en una escenografía compuesta, únicamente, por una mesa y un par de sillas. La luz expresionista y la proyección de las acotaciones (el espacio sonoro desaparece en la revisión de 2011) dibujan los diferentes encuentros de estas mujeres con un único Ulises. Se opta por un código interpretativo más contenido que nunca, favoreciendo el entero protagonismo de la palabra. Llevando al extremo la máxima «húngara» de la palabra como motor en la creación.

Poco amiga de los medios, Cunillé realiza una escueta declaración sobre la obra: «Lo que he intentado es explicar que todo aquello de lo que nos hablan los mitos sigue

ocurriendo hoy aunque el escenario sea otro». Algo que se sugiere en el mismo título, un verso de Salinas. Aquí, los referentes clásicos se proyectan por completo en la actualidad: Ulises es un inmigrante formado como topógrafo, obligado a adaptarse al deshumanizador medio occidental; las cuatro mujeres occidentales, por el contrario, se sienten extranjeras tras haber cuestionado, con diferentes acciones, algunas de las bases en las que se sustenta la sociedad. Ahora son ellas las heroínas, representantes extremas de esas *mujeres caracol* de Cunillé. Es la obra más descarnada de la compañía, una mirada al lado oscuro del corazón, explicaba López. Algunos aspectos concretos de la realidad comienzan a filtrarse en el teatro de la Hongaresa. Estamos ante una obra visionaria (o reveladora de una situación que no se quería ver en 2003) sobre la especulación y el derroche. La ciudad con nombre y apellidos aparecerá después en *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) o en *El alma se serena* (2009). López recuerda una función nocturna en un bosque de la provincia argentina de Córdoba. La recepción de aquel público, poco habituado al teatro, demostró la esencia universal de la pieza. Años después, el hijo de *Serenata para un país sin serenos* (2015) dirá: «En el fondo

creo que el teatro debería representarse solo en los bosques. La única intervención humana deberían ser unos ojos para ver, una piel para sentir y un cerebro para pensar».

El mago de *Ilusionistas* (2004) se preguntaba: «¿La incesante aplicación de una técnica es lo que produce un efecto mágico, o puede la técnica una vez perfeccionada desatar una cierta fuerza psíquica que cause un efecto auténticamente mágico?». La Hongaresa aplicaba incesantemente su técnica al tiempo que la perfeccionaba. *Ilusionistas*, de Cunillé, parece formar una trilogía junto a *Viajeras* y *Húngaros*. Esta vez, dos hermanas y un hermano, personajes que, según Zarzoso, hablan intencionadamente como personajes. Al igual que en *Viajeras*, juegan a disfrazarse, a ser otros, acompañados esta vez por números de cabaret, magia, baile y canto. Todo ello, da a la obra una singular metateatralidad. La tristeza húngara sigue ahí, junto a su habitual contrapunto de humor que algunos situaron entre Karl Valentín y Tono. Sin embargo, el mismo Sanchis Sinisterra les confesó que era la obra más triste que había visto nunca.

Ilusionistas trasmite, como *Mirador*, «la ilusión perdida de lo que en un tiempo nos hizo felices y que ya hemos abandonado, dando paso a poder recuperarla; recuperar lo que cada persona ama a pesar del paso del tiempo y de los fracasos». De nuevo, encontramos tres artistas fracasados: un mago idealista que prepara un número de la metamorfosis, entregado a una pasión que no interesa a nadie; una hermana faquir y cantante de boleros con el corazón roto; y la otra hermana, una escritora escapista de *best sellers* exitosos en crisis. López explicaba que la idea surgió al comprar en Buenos Aires una caja de magia para partir personas. Sin libro de instrucciones, resultó más barata. El mismo libro que parecen haber extraviado estos personajes. Extranjeros en una ciudad adormecida que prefiere espectáculos masivos, en este caso unos Juegos Olímpicos que recuerdan a los de Barcelona, antes que asistir a sus humildes números de variedades. Juegos Olímpicos que el mago boicoteará en un inesperado número final propio de Houdini. Los grandes espectáculos de masas, recurrentes en la obra de Cunillé, cumplen un papel parecido al de las catástrofes en Zarzoso.

López identificaba el trabajo de la Hongaresa y el de estos tres personajes, defendiendo la necesidad de los contadores de historias. Esta vez, la crítica fue casi unánime: la Hongaresa podía llegar a un público más amplio. Aunque la música en directo ya había estado presente de la mano de José Luis Campos en *Intemperie*, con *Ilusionistas* se añade el canto. La colaboración del compositor Jesús Salvador 'Chapi' y la voz de Rosa López, ideal para dar vida a unos emocionantes boleros especialmente tristes y húngaros, supusieron una aportación fundamental junto a los fracasados y delirantes números de magia.

En su larga trayectoria, Hongaresa únicamente coproducirá en dos ocasiones con una institución pública valenciana, ambas con el Festival VEO del Ayuntamiento. La primera fue *Ilusionistas*, y la segunda, *Conozca usted el mundo* (2009). Paralelamente, desarrollan una línea de coproducciones más modestas, iniciada con *El hipnotizador* en 2002, junto a otras compañías valencianas como Teatro de los Manantiales. El primer fruto será *Exilio* (2004), con texto y dirección de Zarzoso y un elenco de cuatro intérpretes de las dos compañías. Será el estreno de la

actriz Ruth Atienza como colaboradora habitual de la compañía. Que la Hongaresa hiciese dos producciones el mismo año era algo inédito. Sin embargo, mientras *Ilusionistas* realiza una extensa gira nacional, *Exilio* nacerá y morirá en la sala de los Manantiales.

Esta pieza conecta especialmente con otras del autor. La acción se contextualiza en las zonas periféricas de un mismo edificio: rellanos, escaleras, balcones, terrazas... En 2007, Zarzoso explicaba la razón: «Las puertas, los umbrales, son fronteras entre los mundos privados y públicos. Entre los visibles y los invisibles. Si colocas una puerta en el escenario, ya tienes instalado el misterio. En cualquier momento alguien puede entrar por allí y desordenar u ordenar todo lo establecido». *Exilio* es una tragicomedia misteriosa, con guiños al género fantástico. No es casual que Zarzoso afirmara que la obra trataba sobre «los miedos al otro». «¿Qué valor tiene conocerse o no conocerse?», se pregunta un personaje. El otro siempre es imprevisible.

La obra surge conceptualmente con el título y muestra un exilio diferente en cada personaje. El edificio mismo, al pertenecer a una gran urbe, aleja a sus inquilinos de la

Naturaleza y los recluye en una especie de nicho que, como afirma el autor, los exilia de la vida. Al igual que en el teatro de Cunillé en el que, según Albertí, se narra la odisea de los hombres modernos expulsados de los *paraísos terrenales* por culpa de la avaricia de *bienes terrenales*. De nuevo, pues, ese proceso deshumanizador de la ciudad presente en otras obras húngaras.

Precisamente, como en *Aquel aire infinito*, encontramos una inmigrante, esta vez sin papeles y abocada a la prostitución. Un tipo de personaje inédito en el teatro zarzosiano y que, por ello, lo construye desde la sugerencia, huyendo del estereotipo. En *Exilio*, los personajes *viajeros* anhelan un cambio radical en sus vidas, mientras que los más sedentarios resisten la rutina de sus vidas detenidas. El conflicto común, más allá del puntual en los citados umbrales, es con el espacio, con ese edificio, esa ciudad y, por extensión, con la sociedad.

En 2005, la Hongaresa produce otras dos piezas: *La caricia de Dios – Ruanda 1994* y *Conozca usted el mundo*.

Abordamos antes la segunda, a pesar de haber sido estrenada meses después, pues da la impresión de cerrar un proceso de investigación abierto en *Viajeras*. Ese

posible cierre de ciclo se observa también en cambios en el equipo: será la última aparición de Rosa López y Victoria Enguídanos, fundamentales para dar vida a algunos de los personajes femeninos desde *Viajeras*. Y llegan nuevos colaboradores: Josán Carbonell, ya presente en *Ilusionistas*, en vestuario y estilismo; Miguel Alarcón, en espacio sonoro, o Lydia García, en la producción ejecutiva. Los tres acompañarán a la Hongaresa, prácticamente, hasta la actualidad. En el precioso programa de mano —con dibujos de otro colaborador habitual de la compañía, el artista plástico Jaime Giménez de Haro— encontramos un nuevo poema «húngaro», un posible canto a los diez años de vida de la compañía: «Navegantes de oscuros cielos / Más allá del extrarradio [...] Viajeros al otro lado del mundo [...] Amuralladas las viñas / con tristes acordes». Una invitación al espectador a conocer su mundo situado «al otro lado del mundo».

Los personajes de *Conozca usted el mundo* son unos completos desconocidos. La ingeniosa escenografía les impide, además, verse físicamente hasta la anagnórisis final: tres habitaciones de una pensión, separadas por finas paredes que les permiten discutir y conversar. Una

cantante de ópera sin talento como para llegar a ser una María Callas, cuyo fantasma la persigue; un especialista de cine que se juega la vida rodando westerns y que mata accidentalmente a una extra; y una misteriosa exferroviaria decidida a dar la vuelta al mundo con la ayuda de una guía de viajes que da título a la obra. «Tres llaneros solitarios contemporáneos» en una «comedia crepuscular» que mezcla el cine de vaqueros con la ópera. La puesta en escena incluirá, por primera vez, proyecciones audiovisuales con las que interaccionan los intérpretes.

Una vez más, no repiten fórmula y darán un paso más en esa mezcla de géneros, cada vez más extrema, evidenciada en *Ilusionistas*. Abandonados en una ciudad perdida donde se rueda el wéstern *En la frontera de la muerte*, los personajes pertenecen a ese tipo de gente que el hipnotizador definía como figurantes de paso.

Precisamente, los personajes están de paso en esa pensión que, por momentos, recuerda a las oficinas de *Rodeo* o *Un hombre, otro hombre*, próximas a la muerte. De paso en una ciudad tomada por el rodaje de una película irrelevante, donde su teatro permanece cerrado por una invasión de termitas. Un nuevo choque entre el cine y

el teatro del Mundo. Y es que estamos ante una especie de auto sacramental donde los santos habitan lo cotidiano. Mártires de algunos de los dogmas de nuestra sociedad como el éxito forzoso. Las máscaras caen cuando coinciden los tres en la estación, justo cuando pierden el tren con el que pretenden escapar de ese lugar, quedando atrapados en sus propias vidas.

(2005-2010) LA CONTINUIDAD DEL COMPROMISO. DE RUANDA AL BARRI DEL CABANYAL

Antes de *Conozca usted el mundo*, la Hongaresa había estrenado *La caricia de Dios – Ruanda 1994* (2005), con la que realizarán una de sus giras nacionales más dilatadas. En 2005, celebran su décimo aniversario con estas dos producciones y un ciclo en la SGAE, *10 años de teatro húngaro*. Justo ese año, cambia la dirección de Teatros de la Generalitat Valenciana. Con Inmaculada Gil Lázaro al mando, se pasará de una gestión incoherente al progresivo desmantelamiento del teatro público. Cierran salas como la Moratín, y el despilfarro continuado implica recortes e impagos en las ayudas con la crisis a partir de 2007. En

2008, la situación económica de la Hongaresa es complicada y solicita al Ayuntamiento del Puerto de Sagunto ser compañía residente del municipio, sin éxito, incluso se plantea trasladarse a Barcelona. La relación mantenida esos años con la institución pública, la recoge Zarzoso en una ponencia de 2011: *Entremés para mayordomo, autor dramático y plumero*. Al preguntar al «mayordomo» por la programación, este responde: «Siento decirle que la programación de los próximos cinco años está cerrada con danzas del vientre, faquires posdramáticos y autores valencianos». Autores valencianos contemporáneos a Lope de Vega, aclara.

En este periodo, la Hongaresa es programada en el teatro público en un par de ocasiones mientras las posibilidades de exhibición en Valencia se reducen cada vez más. Espai Moma, por ejemplo, había cerrado en 2004. La compañía se refugia entonces en salas alternativas como Teatro de los Manantiales, al menos hasta su cierre en 2010. Abandona entonces la asociación de empresas a la que pertenecían desde 2001. Los bolos locales, siempre contados, se reducen aún más. Sin embargo, la Hongaresa consigue resistir y presentar sus trabajos en otras ciudades

españolas. A las plazas habituales de Madrid y Barcelona, se añaden las de Logroño, Oviedo, Tarragona, Badalona, Sevilla, etc. Y la recepción de la ayuda a gira del INAEM se convertirá en su tabla de salvación.

Esta situación radicalizará aún más su apuesta por un teatro íntimo, sin apenas escenografía y con elencos limitados, salvo en puntuales coproducciones. De alguna manera, se estaba gestando su salto definitivo a Latinoamérica que llegará en 2008 con *Umbral*. A partir de ese año, la compañía realizará cursos, giras y colaboraciones, sobre todo en Argentina, cada temporada: *Aquel aire infinito* (2012), *Patos salvajes* (2013), *María, la Jabalina y Adiós todavía* (2014). También coproducirán allí: *El mal de Holanda* (2009) y *El hipnotizador* (2011) o la colaboración con Gabriel Fernández Chapo, *La mujer del anatomista* (2014). *Hilvanando cielos*, una de sus últimas creaciones, nacerá del encargo de un teatro público argentino en 2012. Mientras Zarzoso internacionaliza su labor pedagógica, López ejerce de profesora de interpretación en la Esad de Valencia entre 2006 y 2011, una experiencia de la que surgirá una nueva compañía *hermanada* a los postulados húngaros: La Perrica de Jerez.

El reciente viraje de la Hongaresa hacia un teatro «político», señalado por algunos críticos, se trata en realidad de un paso más en su exploración de la forma dramática. A su universo entran referentes concretos de la realidad o la revisión del teatro documento. Un proceso que se gestó, sin embargo, una década antes, justo cuando en el teatro contemporáneo español se reivindicaba la necesidad de aproximarse a la actualidad política. Los orígenes hay que buscarlos, pues, entre 2005 y 2006, cuando López decide dirigir *La caricia de Dios*, y Cunillé y Zarzoso reciben sendos encargos del Teatre Lliure en los que han de inspirarse en noticias de actualidad. Así pues, en 2005, Cunillé termina *Après moi, le déluge*, contextualizado en el conflicto del Congo, y en 2006, Zarzoso estrena, en Barcelona, *Arbusht* sobre George Bush y la guerra de Irak.

En el lustro siguiente, encontramos más ejemplos. Cunillé estrena con Albertí una serie de dramaturgias sobre la historia reciente de Cataluña y España: *El pianista* (2005), *Assajant Pitarra* (2007) o *El bordell* (2008). En este contexto, Cunillé y Zarzoso deciden escribir juntos *Salón Primavera*, estrenada en Barcelona en 2007 y revisada por

la Hongaresa en 2013. López escribe y dirige *María la Jabalina* en 2007, que la compañía recupera también en 2013. El hecho de rescatar estas obras, no se entiende sin la buena acogida de *El alma se serena* (2009). Obra sobre el maltratado barrio del Cabanyal que critica lúcidamente la realidad política valenciana, como en 2010 habían hecho la autora Begoña Tena y Zarzoso con la pieza breve, *Paco e Isabel*, en la propuesta colectiva *Zero responsables*.

En 2004, un actor italiano hace llegar *La caricia de Dios* a López. En 1999, la compañía belga Groupov había estrenado la primera pieza sobre el genocidio ruandés, con el testimonio de una de las supervivientes en escena. Zanni y De Vita habían estrenado en Italia *La caricia de Dios* en 2003, su propuesta era diferente y conectaba, de algún modo, con las investigaciones espacio-temporales de la Hongaresa. Se trata de un monólogo que recoge la experiencia del general Dallaire, presente en la misión humanitaria de la ONU. Alterna dos tiempos y espacios: los terribles hechos ocurridos en Ruanda en 1994, desde el punto de vista de Dallaire, y el trastorno posterior que este sufrió al regresar a su país. López se refería a Dallaire como un particular Ulises que marchó a una guerra sin

sentido de la que volvió convertido en un despojo humano: «La misión de este general, era no-hacer-nada, un hombre entrenado para la acción vio cómo en cuatro meses se masacraron un millón de personas, sin poder intervenir». De nuevo, López parece aportar la dimensión más trágica de las propuestas húngaras.

Se trata, pues, de un tipo de teatro documental, insólito en la compañía, que partía del libro *Instruzioni per un genocidio* de Daniele Scaglione, un testimonio más de cómo Occidente participó en un conflicto determinado fatalmente por el negocio de las armas. La obra arranca la máscara de una historia oficial hipócrita y acerca las noticias manipuladas de los medios a unos metros de los espectadores para que puedan leer así la letra pequeña. No es casual que después de esta obra, la Hongaresa se acerque al teatro documental con *María la Jabalina (1942-1917)*, escrita por López. *La caricia de Dios* contó con el apoyo de Amnistía Internacional y sus funciones en la Moratín fueron un éxito de público. Esta producción coincidió en el tiempo con la película *Hotel Rwanda* (2004). Pep Ricart, quien encarnaba a Dallaire, confesaba haberse inspirado en el personaje de Nick Nolte. El actor, que

recibió numerosos premios por su trabajo, declaraba: «Me obsesiona que al final el espectador se pregunte qué habría hecho él en su lugar».

En 2009, la Hongaresa tiene cuatro títulos en gira: *La caricia de Dios*, *María la Jabalina*, *Umbral* y *El mal de Holanda*. O lo que es lo mismo: dos piezas de teatro documental; una comedia fragmentada en la línea de *Vacantes*; y una interesante vuelta de tuerca de la tragicomedia zarzosiana iniciada en *Cocodrilo*. Una prueba más de la variedad de sus creaciones. Unos meses antes, en 2008, Hongaresa rescataba, además, el citado encargo del Lliure a Zarzoso, *Arbushto*. Esto supone la primera revisión de un texto ya estrenado, aunque tendrá una vida breve en Teatro de los Manantiales. El elenco lo conforman Ruth Atienza y actores vinculados a la Hongaresa: Toni Sancho, Víctor Vila y el propio Zarzoso, encargado también de la dirección. A pesar de ser una producción modesta, cuentan con el músico Nestor Mir en directo, y con Damián Gonçalves, quien ya presente en *Un hombre, otro hombre* (1995), retoma su colaboración con *Umbral* (2006). Gonçalves acabará siendo el diseñador gráfico habitual de la compañía, ocupándose también de la escenografía y la

iluminación en los últimos años. La puesta en escena de *Arbushto* responde a la austeridad habitual, resultado de una coproducción con una compañía inventada para la ocasión, Los Locos de Valencia. Su manifiesto decía: «Los Locos de Valencia es una compañía de teatro que está en proceso de incubación y espera estar así hasta que desaparezca». Nunca más se supo.

Una entrevista a George Bush, al comienzo de la guerra de Irak, fue el punto de partida. Zarzoso había admitido su temor a enfrentarse a un tema así y amplió la documentación con la biografía no autorizada *Bush, el Nerón del siglo XXI* de James Hatfield. La pieza revisa libremente veinte años de vida de G. Bush, desde sus inicios como empresario alcohólico y fracasado hasta el 11S y su borrachera de poder y fanatismo religioso. El fracaso de los personajes húngaros se trasladaba aquí a un ser mediocre que había llegado a ser el hombre más poderoso del mundo. El Bush zarzosiano se muestra como un pelele manipulado por la religión, los *lobbies* empresariales, su electorado de extrema derecha o sus mismos compañeros en el gobierno: Cheney, Rumsfeld y Rice. Un singular drama de estaciones comprimido en

diversos baños públicos y privados en los que se maquina y decide el destino de la humanidad. Diversos umbrales que dan a la obra un aire de vodevil ralentizado. El humor es más sarcástico y surrealista que nunca, impregnado por completo de la ebriedad zarzosiana. La mayor novedad formal es la escritura versal, ensayada antes por el autor en *Transilvania*, una importante evolución en su interés por trasladar la poesía al teatro.

Este ciclo, iniciado en Ruanda, tendrá su última parada en un barrio valenciano asolado por la especulación inmobiliaria, El Cabanyal. *El alma se serena* (2009), coescrita por Cunillé y Zarzoso, nace de la rabia ante la represión infringida desde el Ayuntamiento al barrio, como *Paco e Isabel* nacía de la indignación ante el maltrato institucional a los familiares de las víctimas del accidente de metro de 2006. Dos piezas hermanadas que viajan juntas a ciudades como Barcelona, aprovechando que Begoña Tena, coautora y actriz de la segunda, sustituye a Anna Cediell en *El alma se serena*. La situación de partida, como en *Salón Primavera*, es un desahucio inminente, tema del que todavía no se hacía eco la prensa. El título, propuesto por López, se inspira en la locución del cierre de

emisión de TVE en los años 60. Una voz grave decía «el alma se serena» para apaciguar o adormecer el alma de los españoles. Se incide de nuevo en la idea de una sociedad anestesiada compartida por espectadores y personajes. El resultado es genéricamente indescriptible. La propia compañía habla de «tragicomedia fallera», «cabaret político» o, como aparece en la preciosa edición de *Media Vaca*, «drama cósmico valenciano». La crítica volverá a citar referentes como Tono o Mihura y la etiquetará como «sátira política» o «comedia esperpéntica». Todas estas denominaciones podrían describir perfectamente la realidad política valenciana de los últimos años.

Tres vecinos comparten sus últimos días en el barrio, encerrados en casa de Carmen. Con un pasado de izquierdista radical, Carmen ha sido cajera del Mercadona y, en la actualidad, ejerce de relojera y *performer* cabaretera. Los otros dos personajes son: Grao, un ejecutivo arruinado y corresponsable de la crisis económica —a medio camino entre Groucho Marx y Mario Conde— que se dedica a cuidar de su padre, antiguo soldado de la División Azul; y Malvarrosa, una joven arquitecta

especializada en rehabilitación urbana que, sin embargo, trabaja de azafata para una insólita compañía aérea. Carmen, Grao y Malvarrosa, significativamente, nombres de otros barrios valencianos. Hay un cuarto personaje: un intrigante armario ropero, el hermano mayor de esas otras maletas y baúles de la memoria de obras anteriores. Al final se descubre lo que guarda, un enorme reloj de campanario estropeado con la siguiente inscripción: «Este reloj cuenta los días, las horas y minutos que le restan a la tiranía».

Los relojes están muy presentes en la obra de Cunillé; Albertí piensa que la autora consigue ralentizar el tiempo, estar por encima de su tiranía. En este caso, los personajes, parecen vivir en unas Fallas eternas mientras un campanario desconocido, de aires *ionescos*, da las horas sin ton ni son. *El alma se serena* viajó por diferentes pueblos valencianos, mientras que en Valencia capital tendrá que refugiarse en el Teatro de los Manantiales, en un teatro de títeres del Cabanyal (Teatro La Estrella) o en la Sala Ultramar, de la que la Hongaresa será uno de los socios fundadores en 2012.

Contagiados por los saltos temporales húngaros, volvemos a 2006. Era el décimo aniversario de la escritura de *Umbral*

y se había convertido en la obra más conocida de Zarzoso: ganadora de diversos premios, estrenada por Moma en 1997 y con una cierta proyección internacional. Sin embargo, seguía pendiente un montaje profesional en su idioma original y, por ello, se decide recuperarla. Una «comedia poliédrica», compuesta por cinco cuadros independientes, dos diálogos y tres monólogos, su estructura simétrica remite a las primeras producciones húngaras. De hecho, la pieza tuvo su origen en la Sala Beckett en 1995. Una obra germinal en la que hallamos algunos conceptos y estrategias dramáticas del autor: el «umbral» como nexo de unión de las escenas y como lugar de encuentro; la deshumanización del medio urbano; la frontera difusa entre lo público y lo privado; o el manejo de variados mecanismos humorísticos. Incluso se percibe la herencia de Moma, como en la yuxtaposición espacial o la ambientación expresionista. En la gira argentina, el mismo autor reconocía incluso la presencia de la teatralidad ebria: «Imagino a estas parejas ebrias del otro, de la necesidad del otro». Para Zarzoso, *Umbral* «no es un texto viejo, todavía es un caldo caliente para probar». Quizás por ello sigue en su repertorio, tras viajar por media España y llegar

a diversos païses latinoamericanos como Argentina, Colombia, Chile o Uruguay.

(2011-2015) EBRIEDAD ULTRAMARINA

Los últimos años de la compañía se han caracterizado por el rescate de obras propias ya estrenadas y la producción de otras nuevas como *Patos salvajes* (2011), *Hilvanando cielos* (2012) o *Serenata para un país sin serenos* (2015). La Hongaresa ha conseguido así tener en repertorio media docena de títulos. *Patos salvajes* aparece firmada por los tres miembros de la compañía y nace ante la imposibilidad de producir, por falta de apoyo institucional, *Ultramarinos*, de Zarzoso. Sobre *Patos salvajes* habla Josep Lluís Sirera en el estudio previo a la edición, solo indicar que es una de esas obras que parecen manifiestos poéticos encubiertos, síntesis de los recientes territorios teatrales explorados. En este sentido, sus ocho escenas están unidas conceptualmente por la obra *El pato salvaje* de Ibsen y abarcan la diversidad formal de los quince años de la trayectoria húngara. La última escena presenta un registro posdramático inédito, en clave aparentemente paródica, de

gran intensidad emocional. Textualmente, se aprecia ahora un interés por indagar en la caligrafía de los clásicos contemporáneos, elaborando palimpsestos húngaros a partir de sus obras.

Tras el cierre de Teatro de los Manantiales en 2010 y del Teatre Musical en 2012, la Hongaresa pierde los espacios que regularmente les programaba en Valencia. Así pues, en 2012 se embarcan en la aventura de abrir un pequeño teatro, la Sala Ultramar. La cogestionan hasta 2014 junto a un nutrido grupo de socios vinculados al teatro valenciano: Mertxe Aguilar, Josep Lluís Sirera, Toni Sancho, José Zamit, Begoña Tena, Carmen Valera, Cora Mateo, Fèlix Vilata, Ana María Fuentes o las compañías Bonanza T (Verónica Andrés y Álvaro Báguena), Lupa Teatre (Guada Sáez, Pau Gregori y Sandra Sasera) o La Perrica de Jerez. Esta última, hermanada con la Hongaresa, es fundada por José Miguel Ortiz, Mafalda Bellido y Blanca Martínez. Sus actrices son alumnas de López y participarán como ayudantes de dirección en diversas piezas «húngaras» recientes. López dirige, además, sus producciones de *Ilusionistas*, *Húngaros* y, en coproducción con la Hongaresa, *Salón Primavera*. La mayoría de los socios de

la Sala Ultramar eran colaboradores de la compañía o asistentes a los cursos de Zarzoso.

Paralelamente, Cunillé entraba a formar parte de la comisión de lectura del Teatre Nacional de Catalunya, dirigido por Albertí desde 2012. Zarzoso continúa impartiendo talleres con títulos tan sugerentes como: «Busca tus hermanas dramáticas y después me dices», «Invierte en personajes y atmósferas y déjate de historias» o «Teatro y poesía (Precisión, misterio y conciencia)». Cursos que, como dijimos, indican la línea de investigación del autor y de la Hongaresa en ese momento. Así ocurre, por ejemplo, con: «*In vino veritas*. Hacia un teatro ebrio» (*Hilvanando cielos*) o «Teatro y música» (*Serenata para un país sin serenos*).

En 2011, el Complejo Teatral de Buenos Aires encarga a Zarzoso la escritura de un texto para estrenarlo y dirigirlo en el Teatro San Martín. En un primer momento, escribe una obra ambientada en Argentina durante la Guerra Civil española, una propuesta que enlazaba con la línea «comprometida» desarrollada por entonces; sin embargo, Zarzoso siente la necesidad de partir de las consignas planteadas en su taller sobre «teatro ebrio» y añadir otras

experiencias como su estancia en la sierra argentina de Córdoba o el visionado de *Sacrificio* de Tarkovsky.

El teatro ebrio persigue representar con intensidad, con o sin el filtro del alcohol, como evidencia el Abuelo de *Hilvanando cielos*, impregnado del espíritu de *rey Lear* y *Ricardo III*. Zarzoso contextualiza la acción en la mayor de las catástrofes posibles, la destrucción del mundo por el impacto de un meteorito en seis meses. La cotidianidad con la que una familia espera su destino, entre banales conversaciones de corte *chejoviano* o padeciendo inútiles preocupaciones laborales, resulta desconcertante y patética. El habitual cuestionamiento húngaro de nuestro mundo se lleva al límite con su total extinción, entendiendo ese fin como la única posibilidad de cambio. De nuevo, sobrevuela la imagen del *theatrum mundi*, en este caso, presente en el enfrentamiento paterno-filial: el Abuelo es un actor de teatro jubilado y su hijo, un exitoso actor de telenovelas. Este último, incapaz de expresarse sin un guionista que le escriba lo que quiere decir. Dos modelos de representación se convierten en dos visiones antagónicas de enfrentarse a la muerte.

La ebriedad recorre toda la escala emocional, pasa de una emoción a su opuesta o de la verdad a la mentira de manera abrupta y sorpresiva. Un zarandeo que hace caer las máscaras sociales. Si en el teatro ebrio hay una reivindicación de que el teatro debe mostrar emociones intensas, su desarrollo posterior será un «teatro inflamable», en el que los personajes han de poner la mano en el fuego hasta llegar a la combustión. Una emoción que, dicho sea de paso, siempre ha estado presente en el teatro de la Hongaresa, aunque las estrategias pudiesen resultar más frías.

En *Hilvanando cielos*, las recurrentes obsesiones zarzosianas son elaboradas con mayor profundidad y complejidad. Por ejemplo, la responsabilidad casi competitiva de unos progenitores por la mejor educación de su vástago, cuando solo les quedan seis meses de vida. Una hija llamada significativamente Cordelia, embarazada de tres meses, por lo que seguramente no llegue a conocer ni a educar a su propio hijo. Manidas tramas de pareja marcadas por la soledad, la traición o el abandono adquieren ahora una dimensión casi trascendente, como en el monólogo *in amable* de la Vecina. Y no es para menos,

en un contexto donde las fronteras entre los vivos y los muertos se están diluyendo, cuando los mismos perros Cancerberos han sido asesinados a las puertas del infierno o donde un meteorito, como la tercera Parca, deshilvana los cielos para destruir lo que una vez tejió. El poeta Francisco Salinas Torres, en su reseña de *Intemperie*, hablaba del «exilio de lo sagrado». En *Hilvanando cielos* se continúa reivindicando ese regreso de lo sagrado, exiliado de un mundo que no consigue despertar ni en su propio fin. La obra se cierra con estas palabras del Abuelo a su nieta: «Cordelia mía... qué fin del mundo más torpe nos ha tocado vivir..., qué fin del mundo.»

Hilvanando cielos se convirtió, un año después, en la única coproducción de la compañía con un centro dramático público, pero no era el valenciano, sino el Nacional. Al menos, antes de marchar a Madrid, se exhibió en el Teatre Talía que, meses después, dejó de ser de titularidad pública. A estas alturas, la Hongaresa no esperaba ya homenajes de nadie, por eso decidió celebrar su veinte aniversario con el estreno de *Serenata para un país sin serenos* en el Puerto de Sagunto. Y lo hizo el día de San Antón, mientras en las calles ardían hogueras para quemar

lo viejo, lo malo y lo podrido y poder entrar limpios al nuevo año. Ese mismo mes, la Hongaresa viaja a La Seca-Espai Brossa de Barcelona con su nueva obra. Zarzoso imparte un curso en la Beckett que, junto a La Seca, organiza un encuentro sobre la trayectoria de la compañía. Un sencillo homenaje al que asistieron, entre otros, Lina Lambert, Marc Artigau, Marc Rosich, Toni Casares, Rodolf Sirera, Hermann Bonín o Josep Maria Miró.

Los actos de celebración se extenderán, sin embargo, a lo largo de todo el año: en marzo, tras una función gratuita de *Umbral* en el Puerto de Sagunto, beben vino y leen «poemas sicalípticos magiares»; en agosto, organizan en Asturias el Festival A Vella das Papas, en la comarca Oscos-Eo, donde muestran *Serenata*, *Umbral* y *Aquel aire infinito*; en septiembre, exhiben *Serenata* en la Sala Ultramar; en octubre, leen en Murcia *Uritorco*, un nuevo texto de Zarzoso y Cunillé; y en diciembre, inauguran la exposición fotográfica *Hongaresa bajo la mirada de Jordi Pla*, en la Casa de Cultura del Puerto de Sagunto. Allí, también leen *La piedra de la locura*, de Zarzoso, representan *María la Jabalina*, y estrenan una nueva obra de Cunillé, a la que nos referiremos al final. A principios de

2016, todavía realizan una nueva lectura de *La piedra de la locura* en la Matilde Salvador de Valencia. Acto que se convierte, tristemente, en un emotivo homenaje a la memoria de Josep Lluís Sirera y Gonzalo Montiel.

Serenata para un país sin serenos (2015), coescrita por Cunillé y Zarzoso, responde a un creciente interés de la Hongaresa por la relación entre la música y el teatro. Cunillé había escrito antes para óperas de cámara, cabaret, boleros o zarzuelas. En 2014, Zarzoso escribe dos libretos: una ópera para el Teatre Nacional de Catalunya, *L'eclipsi*, y una ópera de bolsillo para el Grup Amores, *El mal vino*, estrenada en Valencia. En el taller de la Beckett, se analizó precisamente la eficacia de la musicalidad en la pieza teatral. En *Serenata*, se establece un diálogo entre la palabra de dos actores (Lola López y Ángel Fígols) y un violonchelo en directo (Teresa Alamá) que dará voz a cuatro personajes diferentes. Del Apocalipsis pasamos ahora al velatorio del poderoso presidente de un club de fútbol. Allí, encontramos a su viuda, una arquitecta frustrada, y a su hijastro, futuro director de un teatro público de Eslovenia. El teatro se mezcla ahora con el fútbol como antes lo hizo con la televisión o el cine. La obra se

estructura a la manera de un *thriller*, a partir de la incógnita de quién asesinó al mafioso difunto, con un trasfondo propio de tragedia griega. De nuevo, la realidad política más cotidiana mezclada con la tradición teatral.

No se nos ocurre mejor forma de acabar esta escueta revisión de la trayectoria de la Hongaresa que reproduciendo un fragmento del discurso que el hijo piensa dar en la inauguración del teatro esloveno:

La programación de este teatro / tiene que justificar / todo el tiempo el amor / el entusiasmo / e incluso el dinero / que invirtamos en él / Aceptemos sin miedo / y con un gran anhelo / que este mismo teatro / nos devuelva lo mejor / y lo peor de nosotros mismos / que refleje lo que es / esta ciudad este país / e incluso este mundo / sin mentiras y sobre todo / sin medias verdades / Y cuando se termine / la temporada teatral / decidamos entre todos / si vale la pena / seguir adelante / o por el contrario / cerremos el teatro y / derruyámoslo para construir / sobre él un gran hipermercado / de la autosatisfacción / Yo mismo reconoceré / mi parte de fracaso / y seré el primero / en asistir a la colocación / de la primera piedra.



EPÍLOGO

Mientras acabamos de escribir estas líneas, en las fronteras de la verdadera Hungría, se produce un nuevo episodio vergonzoso de nuestro mundo. En un mundo paralelo, justo al lado de nuestra realidad, la Hongaresa anuncia su próximo trabajo que, para cuando vea la luz este libro, ya habrá estrenado el 18 de diciembre: En un restaurante de comida basura, en una de las tres o cuatro mesas, sentados, la Sra. López y el Sr. Zarzoso. Hay un reloj de pared que siempre marca las doce, se escuchan tres toques seguidos del reloj, una pausa, un cuarto toque, un quinto y un séptimo, tras una pausa más larga. Sobre la mesa, un libro: La cantante calva en el Mc Donald's, de la Sra. Cunillé. Las tribus tristes de los húngaros se disponen a superar veinte años de vida.