

ba, asegurando que “jamás alzarán un muro entre el sol y la tierra”. Los espacios cerrados son para los otros, nunca para Zucco/gota de agua, inconsistente, invisible, para el que “ser transparente es una tarea dura; es un oficio; es un sueño antiguo, muy antiguo”. Para Zucco, que parece ser “de la materia de la que están hechos los sueños”, no hay vallas posibles.

## EL MOVIMIENTO

“Soy un rinoceronte”, repite Zucco en una evocación lírica de ese animal elegido como en un test, a su imagen y semejanza. Es también, para la madre, un tren que descarrila, y una gota de agua para los carceleros. Imágenes en movimiento, esa pulsión sin la que no podría vivir, alternando el pesado avance del rinoceronte con la ingravidez del agua que se desliza entre las piedras. Por algo tres escenas se desarrollan en lugares de tránsito momentáneamente dormidos, la estación de metro, la estación de ferrocarril a la espera del próximo tren, ese que lo llevará a Venecia, ciudad de agua.

Zucco es veloz, infatigable, fugaz, siempre de paso. Y Koltès emplea verbos que sugieren acciones de impulso dinámico: cruzar, atravesar, penetrar, avanzar, trepar. La metáfora de lo exterior/interior se forma y desintegra en un continuum de fisión nuclear, explosión/implosión, mítico viaje circular que concluye en el Sol, “origen de un viento” que absorberá a Zucco.

## LA DIMENSIÓN MÍTICA

Creo que en ninguna otra obra de Koltès es tan fuerte el latido del mito. Zucco evoca sueños atávicos, bucea en el inconsciente y secuestra de la tragedia clásica su conflicto primigenio: la muerte del padre, la muerte de la madre. Dice en la última escena, frente al sol, convertido en lacónico Edipo: “Es normal matar a los padres”. Pero, además, su

apoteosis se resuelve en el más presuntuoso de los sueños míticos, al volar como Icaro hacia el sol que lo destruirá. Y es también un Prometeo errático en busca de la divinidad, y un Hércules que va superando los obstáculos que lo separan del sol, muros, verjas, raíles, para él que sueña con lagos nevados en África...

## EL ABISMO

Imposible evitar una referencia a lo que de fronterizo, de marginal tiene el mundo de Koltès al hablar de una obra que escoge como protagonista a un criminal, un donador de muerte, acercando peligrosamente el borde del abismo. Dice María Casarès en una entrevista, titulada precisamente "*Les confins du monde*": "Creo que Koltès es un vagabundo que explora en los confines de las ciudades, en los confines del mundo, los lugares más alejados, más perdidos".

Y así la chiquilla es una isla o un volcán, Zucco habla a la luna o al sol, porque "a los personajes de Koltès nada les resulta ajeno en la naturaleza". Para Jean-Marc Lanteri, "las obras de Koltès son islas colocadas en el océano, y por debajo, por encima, alrededor se baten invisibles titanes". No olvidemos en este sentido los versos de Víctor Hugo que Zucco recita en la escena del bar.

La muerte está presente en todo el texto, en los cuatro asesinatos que comete Zucco, en imágenes de otros personajes, como cuando la hermana dice a la chiquilla: "Moriré si me abandonas". También para Lanteri, "no hay espera en Roberto Zucco, sino una carrera sin más descanso que la muerte. Zucco puede estar loco o no estarlo en absoluto. Es un meteorito del que no se puede saber si está consciente o alienado, loco o cuerdo, malvado o pacífico, reflexivo o espontáneo, hombre o animal: falta tiempo y Zucco no hace más que pasar".

## LA VIOLENCIA

Pero quizás, además de estas posibles claves y de tantas otras que se pueden rastrear en una obra tan

# EL CORAZÓN DEL SOL

## (Notas de una lectura subjetiva)

CARLA MATTEINI

### LOS ESPACIOS

Una hipotética línea divisoria entre los espacios abiertos y los ámbitos cerrados donde se desarrolla la obra arrojaría un saldo casi igualado. Cuatro son los espacios cerrados, que se repiten en algunas escenas: la casa de la madre, la cocina de la casa de la chiquilla, la recepción del hotel, la comisaría. Cinco son los espacios “abiertos”: los tejados de la prisión, que abren y cierran circularmente el itinerario de Zucco, la calle del Pequeño Chicago, el exterior del bar, el parque, la estación de trenes. Y en medio, espacio emocional que es prisión para el anciano y zona franca para Zucco, la estación de metro, nocturna tierra de nadie y el más koltesiano de los paisajes de la obra.

Todos son escenarios urbanos, de nuestra iconografía, donde la fuga hacia adelante de Zucco va disolviendo obstáculos como si fueran pompas de jabón. La ruptura de cualquier escollo material, piedra, hierro, cristal o madera, como por un súbito estallido energético, un halo casi nuclear que envolviera la figura de Zucco, enlaza con otra clave del texto, esa sensación de movimiento constante que sugiere su viaje. Los obstáculos son corpóreos y verticales: la chiquilla aparece dormida junto a un muro, Zucco tira abajo la puerta de casa de la madre, en una violenta metáfora del incesto después consumado en el estrangulamiento, es arrojado del bar por una ventana, escala tejados, siempre hacia arri-

enigmática, la que salta de inmediato al estómago del lector brota en realidad del sustrato más profundo del texto.

*Roberto Zucco* es la historia de un asesino, de un “enfant criminel”, por decirlo con Genet, y no aparece en la obra rastro alguno de postura moral. Comentando este retraimiento de Koltès, casi en la línea del texto-documento a la manera del “Pierre Rivière” de Foucault o del libro de Truman Capote sobre el asesinato “a sangre fría” de una familia norteamericana a manos de dos jóvenes, Peter Stein subrayaba su intención de rehuir, atacándolos más bien, “todos los tópicos, los sentimientos y los valores”. Stein reflexionaba, en febrero de 1990, sobre la violencia organizada, asegurando que “la guerra no es posible por el momento, al menos en Occidente”. Es evidente que el escenario mundial ha cambiado sustancialmente un año después, y que la tensión latente a la que se refería Stein ha sido sustituida por una guerra “real”, librada a golpes de bombas y de soflamas fanáticas en nombre de dioses enfrentados. Una sociedad que en las postrimerías del siglo XX genera estos monstruos se asenta y se alimenta de la tensión y de la violencia, y produce personajes como Zucco, hijo de nuestros tiempos, su dura metáfora y espejo reflectante.

## EL LENGUAJE

La crítica madrileña acogió con uñas afiladas a Koltès cuando en la pasada temporada se estrenaron dos obras suyas. Me atrevería a decir que escasas veces un “nuevo” autor extranjero ha recibido un trato tan inmisericorde. Para mí pocos autores de este siglo han renovado tanto el lenguaje dramático, a partir del respeto y la aceptación de las reglas clásicas. Se dice que Koltès escribe a la manera de los diálogos morales del XVIII, se le compara con Genet, con Beckett, incluso con Shakespeare por su hálito trágico y densidad textual. Heiner Müller, por ejemplo, dice: “Lo que me interesa del lenguaje de Koltès es que parece tan poco construido.

---

Te encuentras con tránsitos fluidos de un nivel de percepción a otro. (...) Todo tiene también un soplo lírico, algo de poema, pero se trata de una corriente de consciencia”.

Me parece curioso señalar cuáles eran sus autores favoritos, Dostoievski, Rimbaud, Víctor Hugo, Balzac, Faulkner, y también London y Conrad. Claude Stratz nos da una indicación reveladora: “En la novela, siempre le ha gustado esa mezcla de realismo y mito, como en ‘El corazón de las tinieblas’ de Conrad”. Sus gustos dejaron huellas indudables en sus textos.

Hay en sus obras, y de forma más acusada en *Roberto Zucco*, un delicado equilibrio entre “humor y gravedad”. Los dos personajes de la primera escena, los guardias de la prisión que tanto recuerdan a los centinelas de “Hamlet”, y que, más tarde, parecen reencarnarse en el inspector y el comisario “picados” entre sí, los dos policías en el Pequeño Chicago, el coro de mirones en la escena del rehén, y el de presos y policías en la escena final, recuerdan los personajes cómicos que en Shakespeare relajan la tensión de las tragedias. Estos personajes sirven también a Koltès para aliviar situaciones extremas, y hay humor también en otros personajes, en la hermana, en el padre borracho, en la madre, en la chiquilla... Creo que el propio Koltès lo explica muy bien: “Me parece que empleo lenguajes concretos, no realistas, sino concretos. Y creo que economizo todo lo que puedo: dedico muchísimo tiempo a cortar el texto, trato de conseguir que sólo queden las frases útiles. Escribo como oigo hablar a la gente, y no sé demasiado bien cómo se construye, no soy un teórico”. Afortunadamente.

Febrero de 1991