

COCODRILLO MIRANDO DESDE UMBRAL O UMBRAL MIRANDO DESDE COCODRILLO

Robert March Tortajada
Universitat de València

RESUMEN: Este trabajo persigue el propósito de aproximarse al juego del fuera de campo en la representación de la extraescena zarzosiana. Para ello, partiendo desde el texto y de la puesta en escena, intentaremos interpretar acerca de lo que de la obra se desprende en el imaginario del espectador. Las obras teatrales en las que centramos nuestro estudio son: *Cocodrilo* (1997), *Umbral* (1997) y *Mirador* (1999). A ellas nos remitiremos de modo intertextual (o *transtextual*) para acercarse al juego poético de este autor.

PALABRAS CLAVE: Teatro español contemporáneo. La extraescena en Zarzoso.

ABSTRACT: This project aims at getting closer to the out of field in Zarzoso's extra scene representation. Thus, we will start from the text and from the mise en scene to interpret what comes from the plays off and what is created in the audience's imaginario. Our study will be focused on the following playwrightings: *Cocodrilo* (1997), *Umbral* (1997) and *Mirador* (1999). We will refer to them in an intertextual (or transtextual) way so as to approach to the poetics by this author.

KEY WORDS: Contemporary Spanish drama. The Zarzoso's extra scene.

Nos situamos frente a la sutura. Una que es bien compleja. Con límites y sin ellos. Con límites (o en su borde) en tanto que la puesta en escena zarzosiana nos remite a espacios al margen de la *realidad*, y con ella: Ficción. Ficción que nos habla de la vida y también de un mundo hecho de entrelaces y costuras propias, que forma una poética de viaje hacia la extraescena y cede un maravilloso lugar en el imaginario del espectador. Imaginario que nace y que tiene su ocurrir al enfrentarse con lo probable, lo posible¹, lo realizable y el humor². Todo es huella a suturar. Esa es la frontera. La de llenarla con la palabra y el sentido (el que cada uno pueda). ¿Dónde está el fondo?

1. Situaciones extrañas que están dentro de lo posible y de la fantasía como probable. Todo cerca de la realidad para alejarse de / y con ELLA, a otro plano: al de la ficción y, al mismo tiempo, ficción como realidad o *realidad* como velo.

2. Léase SIRERA, Josep Lluís, «El humor como elemento constructivo en el teatro de Paco Zarzoso», *Revista Stichomythia*, anexo nº: 1 (*Monografías de autores contemporáneos*).

<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Zarzoso/Estudios/humor/z0.htm>

La palabra interviene bajo la voz de personajes anónimos que se van construyendo, sin prisas, a golpes de sorpresa con lo inesperado³. Pues la costura llega a tal punto en el que solo el todo, sin darnos cuenta, ya se nos ha adelantado.

De esta manera, el espacio escénico se reduce a la par que maximiza todas sus posibilidades, pues desde la definición de éste, concebido milimétricamente para la re-presentación, la palabra actúa para arrancar como motor de acción. Un ejemplo de esta multifuncionalidad escénica podría ser la tercera escena de *Mirador*⁴. Ésta empieza con ELENA (Victoria Enguídanos) y LA PERIODISTA (Anna María Cediell) en el balcón, es decir, el lugar desde donde se nos despierta la ilusión, las dudas o las posibles interpretaciones. Además, ya en la primera acotación se nos insiste (o recuerda) que las dos mujeres miran hacia el vacío⁵, el lugar del espectador. Así pues, LA PERIODISTA está en la casa de ELENA (y de ÁNGEL, hermano de ella) donde el objetivo no es otro que el de descubrir-preguntar-interrogar sobre ÁNGEL (Martín Cases) y su paradero. Ahora bien, para el espectador, estos objetivos terminan por revertirse (o multiplicarse), pues si por una parte se va perfilando información sobre él, sobre ÁNGEL, por otra se va conociendo información por lo que a la psicología de LA PERIODISTA y a su hacer se refiere, es decir, el de preguntar. De esta manera, la actividad se traslada al hacer de ELENA, ya que esta última, a parte de conceder respuestas, no se queda sin interrogar.

PERIODISTA: ¿No sabe dónde ha ido?

ELENA: No.

PERIODISTA: ¿Volverá a la hora de comer?

ELENA: ¿Cuál es para usted la hora de comer?

PERIODISTA: Más o menos, a las dos.

ELENA: ¿Quién le dio nuestro número de teléfono...?

De hecho, en el intercambio comunicativo emisor-receptor o diálogo a dos, el espectador, en la medida en la que la escena se desarrolla, se enfrenta a nuevos interrogantes, a nuevos puntos de inflexión como una visita anterior de LA PERIODISTA en la casa del niño, el tele-visor, la cueva, la foto final como juego de re-presentación... En fin, nuevos conflictos que nos adentran en la trama teatral en la que, por una parte, cuestionamos los posibles motivos que han llevado a LA PERIODISTA a casa de los dos hermanos y, por otra, descubrimos sobre ella misma, sobre su mundo y sus manías como el hecho que no le agrada ser observada mientras trabaja o que, allí abajo (abajo del balcón), *hay* un compañero suyo que la saluda y al que ella decide hacer esperar. Situaciones en las que desde un lugar escénico conciso, el balcón (mirador mirado), el texto, la palabra, nos transporta, a modo de vaivén, a un viaje desde del dentro y sus complejos al afuera, para que allí, con las pistas dejadas caer, podamos deshilar la estructura forzada⁶ y centrípeta, y hacernos así nuestro traje, uno en el

3. SANCHIS SINISTERRA, José, «El mundo según Zarzoso», en: Paco Zarzoso, *Cocodrilo, Nocturnos, Valencia*, Universitat de València, València, 1997, pp. 13-14. Allí leemos: [...] *este inquietante mundo, merced al misterioso dominio de la paradoja, posee además una de las virtudes mayores de lo teatral: la imprevisibilidad. El permanente deslizamiento entre lógicas distintas genera a cada paso leves sobresaltos de humor y desconcierto, crepitaciones líricas y trágicas que mantienen al lector/espectador en un perenne estado de gozosa incertidumbre.* Véase además PALLÍN, Yolanda, «Lo menos es más», núm. 277, Primer Acto, 1999, pp. 131-132. Pallín nos remite a los personajes de Zarzoso como meros instrumentos para el soporte del discurso, uno que ha de dejar salir hacia el afuera para formar el sentido.

4. En Zarzoso, como en el caso de *Umbral* o *Mirador*, el título connota ya el espacio o territorio de movimiento. Pero no solamente eso, sino que además y con relación a este último, recuérdese la etimología misma de la palabra teatro, pues del latín *theatrum*, y del griego *theatron*, de *theastrai*, significa mirar. O lo que es también *Mirador*, un observatorio desde donde se mira y desde donde se es visto u observado. Y con ello, la ruptura y construcción entre el dentro, el afuera, la escena y la extraescena.

5. ELENA y LA PERIODISTA, en el balcón, miran hacia el vacío. Es de día. LA PERIODISTA lleva una cámara fotográfica. Pausa larga. p.19

ZARZOSO, Paco, *Mirador*, Fundación autor, Madrid, 1999.

6. Entiéndase forzada como sinónimo, a ser posible, a modo de *puzzle* o encaje de bolillos.

que se hilvanen y se aten los cabos desprendidos con lo visto, lo escuchado y lo sentido, huellas presentes para formar lo ya formado, lo ya construido: el subtexto.

Subtexto que, con el conjunto escenográfico como marca enunciativa a descifrar, termina por configurar una puesta en escena a modo de territorio en el que los cuerpos de los actores se hacen cargo del discurso e intercambian todo un sistema de signos en el que se nos invita a la reflexión o a configurar un cuadro imaginario a través de aquello que, allí en el presente de la obra, acontece, es decir, de eso que en ese momento sucede. Así pues, la puesta en escena zarzosa y su subtexto, si se nos permite la comparación, nos recuerda en cierta manera a esos ambientes de eternos *miradores* pintados por Hooper⁷, atmósferas en la que los personajes del pintor con sus miradas superan los límites del cuadro interactuado, con tensión, con el posible espectador. Interacción en la que el juego presente del encuentro teatral tampoco permite la abstracción, pues insistimos en que se nos invita a decodificar el texto-red-matriz que, como hemos señalado, tiene su esencia en ese subtexto, o lo que es lo mismo, la creación de un texto elaborado para el sub-texto, pero como pre-texto para la conformación del texto final, y la puesta en escena de éste como colofón del encuentro e intercambio.

Además, el subtexto, como el TURISTA de *Volcán*⁸, aguarda a la explosión del acontecimiento, al estallido que, desde la evidencia del presente, el del aquí y el ahora de la puesta en escena, no tiene certidumbre *física* en el interior del escenario y, de tenerla, muchas veces se reduce a la carcajada como cómplice frente al fracaso de los personajes y su comicidad. Ahora bien, todo y nada sucede. Y él, el TURISTA, de paso sobre su ecuador.

(La INFORMADORA *cuelga*. Al TURISTA)

Señor... le informo que hace apenas unos minutos el volcán ha entrado en erupción.

(*En ese instante el ventilador se para TURISTA e INFORMADORA se le quedan mirando. Oscuridad*).⁹

Así pues, en estas atmósferas, los espacios se presentan como lugares idóneos¹⁰ que reúnen las condiciones necesarias para el acontecimiento, pero acontecimiento que, al final, ni siquiera es impuntual, pues no tiene su ocurrir entre los personajes, Otra cosa diferente es aquel que se produce en la cita teatral entre la obra y el público, ya que la cita, el encuentro y la teatralidad, nos convoca a través de la hibridación: conflictos mil y situaciones dispares atraviesan a todo tipo de personajes con discursos tan entornados como lo son también los sitios desde los que nos hablan. ¿Identificación quizás personaje y *topos*? ¿Espacio como extensión de la personalidad y psicología final del personaje? Espacio de paso, pero *habitabile* por su inestabilidad. De ser así, identidad-espacio-seguridad forman un todo, uno que *Es* en tanto que contiguo y variable. Pero también, la desposesión de la misma identidad-conciencia como parte. Pues ésta, en *Cocodrilo*, por ejemplo,

7. Véase RENNERT, ROLF G, *Hopper, Transformaciones de lo real*, Ed. Taschen, 2007, Madrid, p.91 Allí leemos: *Cada vez con más frecuencia se confirma así en la obra de Hooper que el gesto realista se convierte en un juego con las piezas móviles de lo real y las perspectivas del observador. Todo lo que parece unívocamente descifrable está en verdad construido y, a su vez, todo lo construido contiene al tiempo evidencia y franqueza psicológicas que lo hacen superior a lo meramente representado.*

8. ZARZOSO, Paco, *Volcán* en Islas, Colección de Teatro siglo XXI dirigida por Martínez Luciano, Juan Vicente, Publicacions de la Universitat de València, 1996

9. *Op. cit.* p.165

10. Lugares idóneos o idóneos como no-lugares, espacios sin determinación, sin memoria. Allí donde el tiempo alegórico corre el mismo camino que el de los personajes: el de esfumarse. Así pues, lugares de acuerdo a su finalidad. Léase ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, «Para una teoría del no-lugar en el teatro español contemporáneo» en FLOECK, Wilfried y VICHES DE FRUTOS, María Francisca, *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Frankfurt am Main, 2004, pp.255-267.

Además, téngase en mente la idea del *flâneur* de Benjamin, ese sujeto moderno (un sujeto de cine), paseante que descubre la ciudad fragmentada como causa de las experiencias que introducen las ciudades en cuanto a espacio y tiempo allá a finales del s.XIX. Se trata de una nueva experiencia de lo cotidiano que da lugar a un nuevo observador. Para Benjamín la ciudad «es la realización de un viejo sueño de la humanidad: el laberinto. El *flâneur* se consagra, sin saberlo, a dicha realidad». Por tanto, el observador, antes contemplativo, pasa a un mundo dislocado que no puede ser sino que móvil, transformable, y como no, observado. Desde esta perspectiva, lo periférico contagia al centro. Léase Walter Benjamin: *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des pasages*. Paris. p. 448. Citado en Ángel Quintana «El advenimiento del cine como nueva imagen». 1998. p. 11, en *Archivos de la Filmoteca*. N° 30. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

no solo se cuestiona, sino que se revierte con la animalización del nombre (nombre en paralelismo con la actitud o su paradoja): COCODRILO (Paco Zarzoso), CERDO (Juan Mandil), BÚHO (Miguel Ángel Romo), CAIMÁN. La excepción sería la ZAPATERA (Lola López), personaje aquí marcado por lo que hace, mejor dicho por lo que dice, es decir, por lo que dice que hace.¹¹

El ser *versus* el hacer. Su hacer, el de ELLA, ese que se corrobora en su última intervención en el banco del CERDO. Allí, en la nocturna escena VI (banco del CERDO), la ZAPATERA le cuenta a BÚHO lo sucedido, es decir, cómo viste y calza a CAIMÁN en el depósito, quién sabe ahora si como despedida o como efecto visionario de premonición: *Sweet dreams*. Y todo en esa confesión, casi de figuración de *Pietà* sin piedad ni mármol que impida a la madre dejar al hijo, a BÚHO, animal de noche en vela torturado por el insomnio de no poder olvidar lo inútil aprendido, parece decidir borrarse a sí mismo con su *pistilo pistola y quiero dormir*. Éste, de memoria insaciable e inservible, se hunde en la luz de esa noche negra y se desvanece en la oscuridad de la escena con música de ultratumba. Y así, ya en la escena VII (banco de COCODRILO), monólogo final del que queda¹² y poco más que una caja. Caja que ha pasado de contener un arma a los zapatos del *desaparecido* BÚHO, o el calzado que COCODRILO nunca sabrá de quién es. Caja que vuelve o vuela como un boomerang con su magia y *de banco a banco y tiro porque a COCODRILO le toca*. Él es el nuevo propietario, o poseedor a medias, pues el juego es de cosificación y de personificación por partida doble. Por un lado, de identidad visual compartida, pero a la inversa y desde el fuera de campo; y por el otro, desde dentro, identidad simbólica deseada sin perder de vista la nostalgia¹³.

¿O simplemente disertaciones? Eso sí, de las que se hacen cargo personajes de ficción inclasificables/definibles entre los claroscuros de las elipsis y la puesta en escena. La Poética. La forma. Ésa que, en el caso que tratamos, es compartida tanto en las atmósferas de COCODRILO y sus parques de *quietud* incorporada como, por el contrario, en el balcón del *Mirador*¹⁴ y en *Umbral*.

[...] Casi siempre suelo meter a mis personajes ante situaciones un poco difíciles. Los suelo citar en espacios poco propicios para solucionar nada; más bien todo lo contrario¹⁵.

Umbral, o lugar para lo público y/o lo privado, la jornada laboral y/o el amor. ¿Quién sabe si la ausencia de todo? Una línea invisible que teje, entre otras cosas, escenas donde la re-presentación se mueve entre el monólogo eterno o el diálogo imposible o la comicidad de sofá y cenicero compartido. Y es allí, junto a la cotidianidad, donde la individualidad es llevada al campo del absurdo y de lo trágico y traída de vuelta a la soledad, una en la que, frente al *se hizo la luz* en casa de la PRESIDENTA

11. Zarzoso, Paco, *COCODRILO, Nocturnos, Valencia*, Universitat de València, València, 1997. La filmación de la obra se encuentra en el Centro de documentación (TGV), signatura v437).

12. COCODRILO: [...] Aunque fueran estos zapatos de piel de COCODRILO no pasaría nada si te los pusieras... ¿Con quién te confundieron en aquella fiesta? Siempre lo pienso... ¿Sabes? Quizás te confundieron conmigo... Sí, quizás era yo el que tenía que haber salido volando por la ventana... Ya sé lo que haremos... ¿Gastas el cuarenta y dos, verdad? Yo me pondré el derecho y tú el izquierdo... (Se quita el zapato derecho) así, a partir de ahora (Se pone el zapato derecho de piel de cocodrilo.) A partir de ahora siempre caminaremos juntos... Esto lo tendríamos que haber hecho antes... hubiéramos ido juntos a todas las fiestas y no hubiera pasado lo que paso... [...] . cit. p 72.

13. Según COCODRILO, CAIMÁN tiene la facilidad de parecerse a los demás. Ahora bien, de esta manera, ¿no tendríamos un personaje que en vida carecería de rasgos propios? De ser así, la identificación con el resto está en términos de lo potencial. Pero, por otro lado, también en el espacio escénico. Nótese que CAIMÁN aparece por primera vez en la última escena y muerto. Con ello, la evidencia de parecerse/confundirse a/con los demás sería como cadáver o como ser sin movimiento: CAIMÁN es también BÚHO. CAIMÁN, muerto fuera o dentro, traslada parte de su protagonismo a COCODRILO, pues con él, con CAIMÁN, COCODRILO avanza desde y hacia la utopía, la de quedarse con el territorio (guiño a la propiedad privada y también, como ejemplo *real*, a la disputa del CERDO y LA ZAPATERA por la zapatería y su firma) para montar su propia cadena de restaurantes de pollo. Ese es su sentido: *kikiriki*.

VER VÍDEO: -MP4 -FLASH

14. La grabación de *Mirador* se localiza en el Centro de Documentación de *Teatres de la Generalitat*. (v353, en *catalog*). La dirección de la obra es de Xavier Albertí. La representación en el Espai Moma.

15. PALLÍN, Yolanda, «Una entrevista periférica a Paco Zarzoso», Primer acto, núm. 278, 1999, pp. 74.

(Lola López) y las *buenas noches* del VECINO DE ABAJO (Paco Zarzoso), llega al fin de las tinieblas donde la *normalidad* regresa a si misma para re-afirmar así la ruptura del plan (siempre virtual).

PRESIDENTA: Laura... 2345673.

VECINO DE ABAJO: Gracias...

PRESIDENTA: Escucha... ¿Tú y yo?

VECINO DE ABAJO: Todavía no nos hemos dicho el nombre...

PRESIDENTA: Es verdad... yo me llamo...

(*Vuelve la luz al piso de la PRESIDENTA. Se enciende la luz de la lamparilla. La televisión y todos los electrodomésticos se ponen en funcionamiento.*)

PRESIDENTA: ¡Aleluya!

VECINO DE ABAJO: ¿Aleluya?

PRESIDENTA: Ha vuelto la luz... Aleluya... todo vuelve a la normalidad... la tele... la lavadora... todo... Dios mío... muchas gracias... Muchas gracias por tu...

VECINO DE ABAJO: No hay de qué...

PRESIDENTA: Bueno, tengo algunas cosas que hacer...

VECINO DE ABAJO: Sí, yo también...

PRESIDENTA: A ver si quedamos algún día...

VECINO DE ABAJO: Buenas noches...

PRESIDENTA: Buenas noches...

(*La PRESIDENTA y el VECINO DE ABAJO, después de una breve pausa, cuelgan sus teléfonos a la vez. Oscuridad.*)¹⁶

VER VÍDEO: -MP4 -FLASH

Ni cita ni simple intercambio de nombres. La alegría, el *aleluya*, les lleva a su rutina, a la ironía de su día a día. La tecnología, la electricidad en casa de la mujer, vuelve a funcionar y con ello, la marcha al orden, hacia eso que establece el caos como motivo organizador o catalizador de la acción (o quietud) o su mismo fin.

Lo mismo sucede en la calle con su paso de cebra y con la PEATONA respaldada por la voz de su *yo*, juego de deseos en un sin tiempo, o tiempo congelado y la *presencia* de la voz en off de un PEATÓN (¿Me podría dar fuego?). De este modo, resolución en fracaso justo en el momento del retiro, momento antes del cruce o casi en él, pues si arriba fue la luz la protagonista, ahora vuelve otra vez la oscuridad sin sombra para dar por concluida la escena¹⁷ en la que se aliena a la PEATONA para hacerla desaparecer en sincronía con su respuesta (Enseguida): la nada que ha muerto en el intento bajo un baile que danza entre sueños y voces dobles y al son de «*Strangers in the night*».

Y en el interior del estudio fotográfico, nos enfrentamos a una conversación recíproca fortificada en la medida en la que los personajes se sitúan en su sitio, uno que es imposible para la foto, no para la captura de luz, pero sí para la finalidad: el retrato o la seducción.

FOTÓGRAFA: Veo en tu rostro... veo los cimientos de un gran puente de luz...

MODELO: ¿Luz?

16. ZARZOSO, Paco, *Umbral*, 1997. Última parte de la escena IV. Centro de documentación (TGV, v2002).

17. En este punto, el texto de Zarzoso incluye el personaje de un PEATÓN, pero la acción corre a cargo del monólogo de la PEATONA. Por otra parte, en el montaje de Carles Alfaro, obra titulada *L'altre* i en català, también se mantiene la figura del PEATÓN, Rafael Calatayud, que entra justo al final y de espaldas al público. La PEATONA es Isabel Rocatti. ELL: Em podria donar foc, senyoreta? / ELLA: Ara mateix – busca a la bossa de mà, treu una mistera, pero no queda gas. / ELL: Bona nit. / ELLA: Bona nit, Ei! – el crida, la mistera s'encen. ELLA acaba prenent la seva cigarreta. Foscor. (La trascripción del texto es nuestra).

FOTÓGRAFA: Para salir de las sombras sólo necesitabas una profesional...

(Foto)

FOTÓGRAFA: Profesionalidad... Uno de cada cien... Te lo digo de verdad... Sonríe... Abre los ojos... Mírame... Más... No dejes de mirarme... Soy yo... el objetivo... Mírame... así... Más... Hay un punto opuesto... un punto al otro extremo del puente... Espera... ya casi... Ya.

(Foto)¹⁸

FOTÓGRAFA: Bien. Pásate mañana a primera hora de la tarde y la tendrás...

(Pausa)

MODELO: Gracias... Escucha... La verdad es que... no puedes imaginarte lo importante que ha sido para mí ésta ¿sesión? Siempre me ha costado mucho eso de posar... No sé si conseguiré ese trabajo... Ahora casi me da igual... Después de todo lo que me has dicho... Uno entre cien... pues, lo considero como un triunfo personal... Yo pensaba que era todo lo contrario... Cien entre uno... Vuelvo a estar animado... Con que poco esfuerzo ha conseguido tanto... Y mira que he estado a punto de hacerme unas instantáneas en el fotomatón... (Pausa) Verás, mi mayor problema es el de la invisibilidad... Los que padecemos esta disminución física o mental... tenemos algunas dificultades... Nos cuesta un esfuerzo enorme el que se nos vea... ya me entiendes... pero el esfuerzo se multiplica por dos cuando queremos que se nos oiga... No te digo ya el esfuerzo que tenemos que realizar cuando queremos que se nos entienda... pero el colmo... Lo terriblemente asfixiante... es el esfuerzo que tenemos que hacer para que nos ame... Es tanto... no puedes llegar a imaginarte hasta qué punto... que yo, prácticamente he desistido a intentarlo... No compensa... Es tanto el esfuerzo... y tan poco lo que recibes de recompensa... que... que no compensa... (Pausa) Ahora sé que el problema no es mío, sino de ELLOS... como, o he creído siempre... Incluso estoy pensando en aprovecharme de ese... ¿cómo lo has llamado...? Ese puente de luz que tengo... e intentar enamorar... y enamorarme... un puente de luz... yo pensaba que lo mío era un túnel... Hasta el punto de que... es bastante triste esta historia... hasta el punto de que esta foto... a parte de ser un instrumento para conseguir un trabajo... se había convertido en una prueba... Tenía pánico que no saliera nada... o fuera toda negra... como aquellas radiografías... Positiva... Seguro que la prueba sale positiva... no me hace falta ver el resultado... tengo bastante con, lo que me has dicho... Un momento... Quizás... la razón de mi invisibilidad... es por todo lo contrario... me explico...quizás tenga tanta luz... que ciego a todos los que intentan verme... ¿Por qué no? No me extrañaría por tanto que esa foto saliera toda blanca... Como es posible que estuviera tan confundido... Muchas gracias de verdad...¹⁹

18. La FOTÓGRAFA, en vez de mirar hacia el MODELO, dispara al público. Nótese aquí la múltiple *travesura* de la puesta en escena. Pues, por una parte, ambos se presentan en un plano frontal, con lo que el MODELO no es mirado, y por otra, se introduce al público en la re-presentación. Público que es participe, pues a él es a quien va dirigido el mensaje de juego sexual de la FOTÓGRAFA. Ella es la seductora y la audiencia la implicada.

Otro caso diferente es también el planteado en el *L'altre*, pues en este montaje escuchamos la voz en off de la FOTÓGRAFA. De esta manera, la atención visual del espectador recae en el Modelo que, como hombre invisible receptor de *flashes* y *puente de luz*, es más visible que nunca, eso sí, en la escena. De esta manera, el misterio queda patente con la voz demiúrgica de la FOTÓGRAFA y el hombre visible invisible.

19. Escena I. *Óp. cit.*

ELLA, como poseída, dispara la cámara como si fuese una mercenaria con metralleta, y él, a un lado, ahí, esperando²⁰ ser capturado (o *cazado*). La invisibilidad se reflejaría, a lo sumo, en el revelado de la película de la FOTÓGRAFA, ya que a nadie en especial han fijado los haluros de plata (o al público). Así que, el individuo de *punte de luz*, aunque próximo a la mujer, está fuera de objetivo.

Y otro más de los sin nombre es el indeciso administrador del matadero y su oficina. Él, un seductor (o el intento de un *Don Juan* de probeta) con latidos de corazón de puerco que gritan bajo su poder (u orden)²¹. Así que, dejando *Umbral*, pero sin apartarnos demasiado ni de él ni de las distancias de sus pausas, pasamos de nuevo a *Cocodrilo* para adentrarnos en sus *animales* y su puesta en escena, una de banco en el que la escena y la siguiente son la cara y la cruz de la misma moneda. El espacio escénico remite a su mismo dentro y fuera, como espejo y máscara, como yendo y volviendo casi para volver a partir. Así pues, *Cocodrilo* se estructura en siete partes: siete ecuadores. Este es el *puzzle*²²:

Con la luz de la noche:

1. Banco del Cocodrilo: Cocodrilo y Zapatera.
2. Banco del Cerdo: Cerdo y Búho.
3. Banco del Cocodrilo: Cocodrilo y Búho.
4. Banco del Cerdo: Zapatera y Cerdo.
5. Banco del Cocodrilo: Cocodrilo y Cerdo.
6. Banco del Cerdo: Zapatera y Búho.

Hacia el amanecer:

7. Banco del Cocodrilo: Cocodrilo.

A excepción de la última escena, en todas las demás existe un duelo a dos en dos espacios distintos. ¿Hasta que punto?²³ Dos bancos como territorio periférico en un mundo de penumbra y de idas y venidas y elipsis espacio-temporales, pero también de sincronía con la imaginación:

(Noche. Banco de COCODRILO. Sentada en un extremo, la ZAPATERA. En el otro extremo, COCODRILO come un menú de comida rápida. Suena el claxon de un coche. La ZAPATERA mira al frente. Pausa.)

ZAPATERA: ¿Ves aquel coche? El que está en frente de nosotros...No mires ahora... (COCODRILO mira al frente). Hace un rato que está ahí. Mira ahora si quieres... (COCODRILO deja de mirar.) [...] ²⁴

El juego está ya lanzado. Alusión de nuevo al mismo fuera de campo como espacio que será luego desvelado (revelado), pero como parte de copia (de re-producción). Y también, la desobediencia o independencia en la puesta en escena y el actuar de los personajes, esos que parecen *moverse* para dar el golpe de efecto en la medida en la que desarrollan largos discursos de monólogo que, aunque de voz de verdad imperante, los discursos les llevan a quedarse en una espera para hacer nada y,

20. Obsérvese, el siguiente diálogo de *Mirador*, en la escena V: ELENA: [...] La gente especial es aquella que espera la cola... Ésos son los más especiales... tú hasta ahora tenías el encanto de los que siempre están en la cola... y que cuando por fin les llega el turno... piden algo... y no puedes dárselo... porque se ha acabado... o porque nunca lo has tenido. ZARZOSO, Paco, *Mirador*, Fundación autor, Madrid, 1999, p.40

21. Compárese al ADMINISTRADOR DEL MATADERO de *Umbral* con el personaje del CERDO de *Cocodrilo*. Ambos parecen amos y señores de su territorio. Además, el CERDO es también el poseedor *legal* de la zapatería de su mujer. ADMINISTRADOR y CERDO son los empresarios.

22. Por otra parte, *Umbral* y *Mirador* contienen cinco escenas estructuradas que, independientemente de los largos monólogos y pausas como en *Cocodrilo*, van hacia lo conciso: la economía dramática.

23. CAIMÁN está presente-ausente, como el negativo sin revelar de la FOTÓGRAFA de *Umbral*.

24. Punto de arranque. Escena I, *Cocodrilo, Nocturnos, Valencia*, Universitat de València, València, 1997.

de hacerlo, terminan por caer en su negación, una como sinónimo de cruce entre lo periférico y el centro de las redes sociales, pero también una *realidad* como centro de la periferia como no-lugar.

Todo es vértigo sugerido. Pues estos personajes elevados (o hundidos en soledad) en el terreno del hombre (terreno del margen), se presentan sin saludar²⁵, como si ya fueran esquema del estereotipo o de lo familiar, pero en todo caso, familiar como familia fragmentada, sociedad-parque-banco en el que la ZAPATERA y el CERDO riñen por el cariño o carantoñas del hijo, BÚHO, un joven que busca entre marcas de tabaco su identidad.

BÚHO: ¿Qué marca fumas? (Pausa.) No, no es que quiera meterme en donde no me toca... pero, es que antes de hablar con alguien me gusta saber cómo es... ya sabes... (Pausa.) Yo soy... Quiero decir... yo fumo... (Pausa.) No pienso decírtelo... Si te digo mi marca, tú sabrás todo sobre mí... yo nada sobre ti... y entonces estaremos en desigualdad de condiciones... ¡Vamos! Dímelas. Dime que fumas tú y te diré qué fumo yo... (Pausa.) ¿Qué ocurre? ¿Qué piensas?²⁶

Ahora, dejando aparte la *familia de animales*, centrémonos en la otra familia²⁷ y su *Mirador*. De ÁNGEL y MARÍA sabemos por el texto que son hermanos, de no ser por esta razón dudaríamos del tipo de relación que les une.

PERIODISTA: Espere un momento, que lo tengo apuntado... (Consulta una libreta) ¿Dónde está...? Qué lío... mire aquí... tengo las palabras del padre. Efectivamente. «Forzado» La palabra exacta fue «forzado». Forzado a pasar veinticinco horas en esa cueva asquerosa... sin comer, sin beber... Eso dijo el padre... Luego la madre... ha dicho que ÁNGEL... amenazó a los niños con suspenderlos si no entraban a la cueva... ¿Cree que esa fue la verdadera intención de su marido?

ELENA: Ángel no es mi marido...

PERIODISTA: ¿Su compañero?

ELENA: Ángel es mi hermano²⁸.

Pausa.

Y además, sabemos que miran desde su balcón todo aquello que hacen sus vecinos. Pero no solo ahí reside la importancia, sino también en la transformación en tanto que movimiento. Movimiento urbano que afecta a sus vidas. Entorno capaz de modificar su comportamiento, su actuar, su identi-

25. COCODRILO: Buenas noches... Eso antes de nada. Si le digo «buenas noches» no es porque lo piense... Si le digo «buenas noches» es porque le estoy respondiendo a sus buenas noches. [...] *óp. cit.*, p.23. La ZAPATERA no le ha saludado. No hay intercambio aparente en términos de comunicación, otra cosa es de acuerdo al interés.

26. *Óp. cit.* p.40. *Dime lo que fumas y te diré quién eres...* Como se observa, la esencia de la conversación se deriva al mundo de la *marca*, al mundo de la publicidad, el de la civilización. O hacia el espacio (espacio que se configura con la mirada del sujeto y con la palabra) del no-lugar o del encuentro del no-lugar como lugar común. Así pues, tenemos la noción de marca como *status* y la diferenciación de un producto con otro cualquiera. Y por extensión, la marca-producto sin frontera alguna o *límites* establecidos por las políticas neoliberales actuales. Con ello, y con relación a BÚHO, su propia identidad se subordina a la del producto (sujeto como consumidor), a la identidad del paquete de tabaco. Dicha subordinación está a la orden del día por lo que a las sociedades contemporáneas y mercados capitalistas en el mundo de la globalización se refiere. Los estudios de marketing y la comunicación corporativa no solo dotan de *identidad* a los productos (transferencia de la personalidad al objeto, sujeto como comprador anónimo o sujeto de neg-oicio), sino también a sus empresas, franquicias y multinacionales. Por ello, los productos de consumo y su *diversificación* son de fácil reconocimiento e identificación por todos nosotros, ya que, la mayoría de veces, bien sea moviéndonos en entornos conocidos como en los nuevos lugares que visitamos, encontramos con que son los mismos, es decir, viajamos por múltiples lugares de mercados iguales y de no-lugares *similares* ya conocidos. Se pasa de mirar el mundo y de mo-vernarnos por él, a vernos y a como *queremos* que se nos vea.

27. Zarzoso: *Creo que la familia es un espacio altamente periférico porque es el ámbito donde más personajes idénticos no se reconocen...* PALLÍN, Yolanda, «Una entrevista periférica a Paco Zarzoso», Primer acto, núm. 278, 1999, p. 76.

28. ZARZOSO, Paco, *Mirador*, Fundación Autor, Madrid, 1999, p. 21.

dad. Ahora bien, a pesar del vacío²⁹ que los envuelve, la magia entra a formar parte de la puesta en escena teatral. No una de chistera y conejo, sino una que, con la ilusión creada hacia el imaginario del espectador, consigue introducirse más allá de la ficción. Nuestra mirada es hacia la de los actores y la suya, de nuevo aquí, hacia afuera, pero dentro. La mirada del actor-sujeto observada por otro³⁰: el *voixeur* mirado³¹. *Mirador*, como sustantivo y *mirar* como verbo. Un *Mirador* que quiere re-afirmar que somos en tanto lo que vemos-conocemos-sentimos. Y son los personajes, desde ese no-lugar que es el paisaje de fuera (o el descampado que *miran*), la definición de lo que hacen sin ver lo que *ven*, paisaje que *vemos* (dibujamos) nosotros en nuestro imaginario³².

ÁNGEL: Vamos a probar con el piso de arriba...

(Pausa larga)

MARÍA: Voy a acabar creyéndomelo...

ELENA: Vamos a ver... ¿Esto es el alcohol?

ÁNGEL: Qué salga al balcón.

MARÍA: A mí no me va a hacer caso...

ELENA: Al menos, pruébalo...³³

Audiencia ficcionalizada. Nace el deseo y el imaginario se dispara. Pero, ¿adónde queda el descampado?³⁴ ¿En qué elipsis?³⁵ ¿O no es sino el espectador el criminal que empuja mentalmente, al final, al vecino *inexistente* hacía su *Caída*? ¿La caída de los personajes? ¿O también éste, el vecino, desde el chiste, tiene otra *barandilla* medio suelta y de reparación postergada? ¿Desde cuándo? ¿Es este el *punctum*? De ser así, ¿no se negaría toda casualidad? La cena está servida. Menú de huecos a rellenar desde la evidencia del texto. ¿Podemos comérmolo todo?

29. Pallín: ¿Para ti es lo mismo el hueco que el vacío? Zarzoso: Yo creo que el hueco tiene que ver con la ausencia de lo que se ha tenido, o lo que no se ha dicho, y el vacío tiene que ver con la ausencia de lo que no se ha tenido, y que quizás se haya soñado. PALLÍN, Yolanda, «Una entrevista periférica a Paco Zarzoso», *Primer acto*, núm. 278, 1999, p 75

30. Ver nota 10.

31. [...] El mirador, reducido, espacio de encuentro interior y exterior, es el «lugar» de la vida «real» de ÁNGEL y ELENA, su único punto de encuentro posible, refugio del que huyen y al que vuelven cuando se alejan provisionalmente, allí donde se encuentran también con los de fuera, las visitas, interrupciones con el exterior, lo ajeno o el pasado. El mirador es el espacio del juego de niños, la mesa camilla donde esconderse y conspirar pequeñas maquinaciones, pero es abierto y está expuesto, se puede observar y ser observado. Lo oscuro esta detrás, antes, fuera y en el *Mirador* todo es aparentemente diáfano y expuesto. MATTEINI, Carla, «Miradas melancólicas», *Primer acto*, núm. 278, 1999, pp. 78.

32. Recuérdese lo explicado en nota 4.

33. Escena V, *Mirador*. ZARZOSO, Paco, *Mirador*, Fundación autor, Madrid, 1999. p. 48. ¿El *peligro* del juego a tres? Con el tercero, punto de inflexión.

34. ¿Está al lado del banco de COCODRILO? ¿Evoca el paso de un tiempo perdido y su nostalgia? ¿El lugar de juego donde no se preguntaban aún quién eran?

35. Las pistas de las escenas se van presentando a goteo, con el texto y, desde la puesta en escena, entre otras cosas, con el vestuario. Por ejemplo, de la oscuridad de la breve escena I, ÁNGEL empieza diciéndole a ELENA: ¿No tienes frío? Invierno tal vez, pero ¿cuál? Por otro lado, en la escena II, son las primeras horas de mañana. Aquí, ELENA dice (a la VECINA por el asunto de las firmas para vallar el descampado): ¿Se podrían pasar ustedes a principios de invierno? (p.9) Verano quizás, pues luego ELENA afirma: He oído por la radio que este año no habrá otoño... únicamente habrá invierno... del verano pasaremos al invierno (p.14). Ahora bien, al mismo tiempo, nada sabemos de los días que pueden haber transcurrido entre la primera escena y las demás. Lo cierto es que el descampado, al menos en las páginas citadas, sigue *en pie* ¿qué simboliza el descampado además del «umbral» como un *Mirador* que va cambiando? ¿La nostalgia de otro tiempo? ¿El miedo a la pérdida de sus memorias (historias) con la desaparición del mismo? ¿Miedo al olvido?

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2004), «Para una teoría del no-lugar en el teatro español contemporáneo» en FLOECK, Wilfried y VICHES DE FRUTOS, María Francisca, *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Frankfurt am Main, pp. 255-267.
- ALFARO, Carlos (1997): *L'Altre*, Signatura v 2207, Centro de Documentación Teatral de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- AUGÉ, MARC (2001), *Los no lugares del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona.
- BARMAN, ZYGMUNT (2007), *Tiempos líquidos, vivir en una época de incertidumbre*, Ensayo Tusquets, 1ª Ed. Noviembre, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, Paris, p 448. Citado en QUINTANA, ÁNGEL (1998), «El advenimiento del cine como nueva imagen», p. 11, en *Archivos de la Filmoteca*. nº 30, València, *Filmoteca de la Generalitat Valenciana*.
- CORTE, ROBERTO (2005), «Paco Zarzoso», *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, nº 14, mayo.
- MATTEINI, Carla (1999), «Miradas melancólicas», *Primer acto*, núm. 278, pp. 78-79.
- PALLÍN, Yolanda (1999), «Una entrevista periférica a Paco Zarzoso», *Primer acto*, núm. 278, pp. 74-77.
- ___ (1999), «Lo menos es más», núm. 277, *Primer Acto*, pp. 131-132.
- PUCHADES, Xavier (1999), «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 4, p.19-22
- ___ (1999), «Un ejercicio de taxidermia para *El afilador de pianos*», *Monografías de autores contemporáneos*, *Revista Stichomythia*.
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Zarzoso/Afila/afo.htm>
- RAGUE-ARIAS, María José (1999), «La mirada de Paco Zarzoso», *Escena*, núm. 58, marzo, pp. 8-9.
- RENNER, ROLF G. (2007), *Hopper, Transformaciones de lo real*, Ed. Taschen, Madrid.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1997), «El mundo según Zarzoso», en Paco ZARZOSO, *Cocodrilo, Nocturnos*, Valencia, Universitat de València, València, pp. 9-14.
- SIMÓN, Adolfo (2000), «En el estreno madrileño de "Mirador" de Paco Zarzoso. Entrevista con el director Xavier Albertí», núm. 285, pp. 135-138.
- SIRERA, Josep Lluís, «El humor como elemento constructivo en el teatro de Paco Zarzoso», *Revista Stichomythia*, anexo nº: 1 (*Monografías de autores contemporáneos*).
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Zarzoso/Estudios/humor/z0.htm>
- ZARZOSO, Paco (1996), *Volcán en Islas*, Colección de Teatro siglo XXI dirigida por Martínez Luciano, Juan Vicente, Publicacions de la Universitat de València, pp. 157-165.
- ___ (1998), «Patología y creación», *Cuadernos de Dramaturgia* núm. 3, VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 27-29.
- ___ (1997), *Cocodrilo, Nocturnos*, Valencia, Universitat de València, València.
- ___ (1998), *Umbral*, Textos del Marqués de Bradomín 1997. Instituto de la Juventud, Madrid.
- ___ (1999), *Mirador*, Fundación autor, Madrid.