cher
CULTURE ET HISTOIRE DANS L'ESPACE ROMAN

THEATRE ESPAGNOL ACTUEL
1995-2008
L'ESPACE DANS TOUS SES ETATS
(EN LANGUE ESPAGNOLE)

Auteurs invités

Luis Miguel González Cruz

Gracia Morales

Manuel Veiga

Mardi 9 mars 2010

9h30- 18H

Salle Fustel de Coulanges
Palais universitaire

CONSEIL GENERAL DU BAS-RHIN

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Culture et Histoire dans l'Espace Roman
EA4376

rher

Teatro español actual 1995-2008
Espacios

Responsable scientifique
Ibtissam OUADI

MATINÉE

9h15 Accueil des participants

9h30-9h40 Présentation de la journée par Ibtissam OUADI (Responsable scientifique de la journée) et Isabelle RECK (Directrice de l'équipe EA4376-C.H.E.R.)

9h40-10h05 : Fabrice CORRONS (U. Lyon II)
De la localización de la fábula a la cuestión de la relación teatral. El tratamiento del espacio en dos obras catalanas: *Forasters* de Sergi Belbel y *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé.

10h05-10h30 : Elisa FRANCESCHINI (U. Toulouse Le Mirail)
Traslucidez del espacio en el teatro de José Sanchis Sinisterra, o el vértigo de la recepción. De la pérdida del anclaje a la libertad del viaje.

10h30-10h40 : Preguntas

Un cafecito **y algo más…**

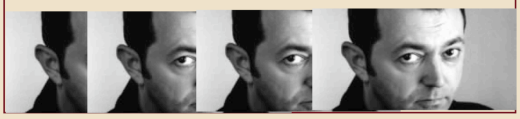
10h40 **11h**

11h-11h20 Présentation des auteurs invités
Gracia Morales, Luis Miguel González Cruz et Manuel Veiga

11h20-11h25 : Los estudiantes leen a Manuel Veiga

11h25-11h50 : Manuel VEIGA
Para ser universal habla de tu casa

11h50-12h : Preguntas a Manuel Veiga



Théâtre espagnol actuel 1995-2008
L'espace dans tous ses états

Auteurs invités
Luis Miguel González Cruz,
Gracia Morales
Manuel Veiga

APRÈS-MIDI

14h15-14h20 : Los estudiantes leen a los autores

14h20-14h45 : Isabelle RECK (U. de Strasbourg)
Viajes por tierras, aires y tiempos : De trenes, autobuses, metros y otras maquinarias

14h45-14h50 : Los estudiantes leen a Gracia Morales

14h50-15h15 : Gracia MORALES
El uso del espacio en mi dramaturgia: sus posibilidades simbólicas y sus relaciones con el tiempo

15h15-15h25 Preguntas a Gracia Morales

15h25- 15h40 otro cafecito

15h40-15h45 : Los estudiantes leen a Luis Miguel González Cruz

15h45-16h10 Luis Miguel GONZALEZ CRUZ
El espacio vacío

16h10-16h45 : Preguntas y mesa redonda

16h45-17h15 : Juegos espaciales y conclusión por Ibtissam Ouadi
Juegos dramáticos postreros. Fragmentos visuales

Esta jornada sobre teatro es la tercera que nuestro equipo de investigación, **Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.. EA4376)**, ha organizado en los dos últimos años, pero la primera en lengua española y exclusivamente dedicada al teatro español actual. Y esperamos que sea ésta la primera de un programa continuado de colaboraciones con los que están haciendo hoy el teatro en España.

El teatro actual, y en particular el español, es uno de los ejes de nuestro grupo de investigación con contactos fuertes con el grupo de las llamadas « Roswitas », que reúne a diez investigadoras de varias universidades francesas, y con el grupo de investigadoras de Toulouse.

El grupo acaba de crear, conjuntamente con el grupo G.E.O.-EA1340 (Groupe d'études orientales méditerranéennes et salves) una colección teatral (Presses universitaires de Strasbourg) « HamARTia » dedicada al teatro actual, que publicará monografías, antologías y traducciones de obras del teatro de los siglos XX y XXI. La primera monografía está dedicada a algunos autores del « Nuevo teatro español » (Romero Esteo, Francisco Nieva, Luis Riaza, martinez Ballesteros). La primera traducción, a cargo de Pierre-Jean Lombard, miembro del C.H.E.R., es la de una obra del uruguayo Leo Masliah, *Telenovela.*

Os deseamos a todos, invitados conferenciantes y autores, estudiantes, que disfrutéis de este encuentro que hemos preparado con mucha ilusión

Ibtissam OUADI e Isabelle Reck

Los conferenciantes

Fabrice CORRONS

Universidad Lumière Lyon 2
fabrice.corrons@univ-lyon2.fr

De la localización de la fábula a la cuestión de la relación teatral. El tratamiento del espacio en dos obras catalanas: *Forasters* de Sergi Belbel y *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé.

Según la especialista estadounidense Sharon G. Feldman, en los años 1990 una parte importante de las dramaturgias catalanas ponían en escena una "Catalunya invisible"[1]. La ausencia de indicación precisa del lugar de la acción y también de referencias o alusiones claras, en la fábula, a un espacio catalán (o español), daba cuenta, de manera paradójica, de la percepción interna de Cataluña : esta presencia-ausencia traducía de hecho las dificultades que experimentaban los catalanes para reconocerse en una ciudad, Barcelona, y una región-nación cuyos contornos desdibujaban y recreaban constantemente las mutaciones arquitectónicas y post-olímpicas y la recuperación política de la sensible problemática de la identidad nacional. Desde el principio de este siglo, se está notando un movimiento de mayor concreción geográfica de la fábula y de explicitación del contexto catalán. Como prueba de ello citemos el título de obras de nuevos y jóvenes autores de este periodo – *Plou a Barcelona* de Pau Miró (2004), *Andorra* de Jordi Casanovas (2005), *Volem anar al Tibidabo* de Cristina Clemente – y también de dramaturgos experimentados que hasta ahora describían más bien ímplicitamente Cataluña – *Oblidar Barcelona* de Carles Batlle o *Trueta* d'Àngels Aymar, por ejemplo.

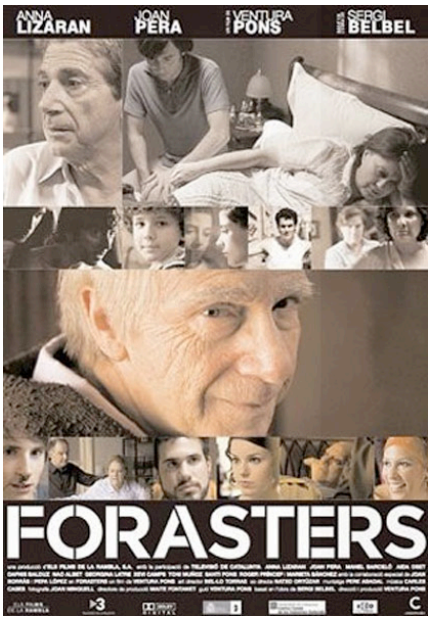
Dentro del marco de esta comunicación, nos interesaremos en este segundo caso, y precisamente en el cambio en la producción de Sergi Belbel (Terrassa, 1963) y Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961), mediante el análisis de dos obras escritas el mismo año (2004) : *Forasters* y *Barcelona, mapa d'ombres*. En ésta, Cunillé esboza la vida de los dueños y inquilinos de un gran piso que se sitúa en un antiguo barrio burgués de la capital; en aquélla, Belbel nos habla del choque cultural en una urbe catalana destino de una ola de imigración importante. ¿Cómo utilizan ambos autores las referencias al contexto catalán? ¿Implican estas indicaciones una transición o una transgresión del tratamiento del espacio y de la relación teatral que han desarrollado nuestros dos dramaturgos desde el principio de su trayectoria artística? Intentaremos así proponer unas pistas de reflexión sobre la dramaturgia catalana más actual…

[1] FELDMAN, Sharon G., « Catalunya invisible: La dramaturgia contemporánea barcelonesa », in ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo et TARRÍO VARELA, Anxo, *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, p. 401-421.

De la localisation de la fable à l'enjeu de la relation théâtrale.
Le traitement de l'espace dans deux pièces catalanes :
***Forasters* de Sergi Belbel et *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé.**

Selon la spécialiste étasunienne Sharon G. Feldman, une grande partie des dramaturgies catalanes des années 1990 mettaient en scène une « Catalunya invisible » : l'absence d'indication précise du lieu de l'action mais aussi de renvoi explicite, dans la fable, à un espace catalan (ou espagnol), décrivait paradoxalement la perception qu'ont les Catalans de la Catalogne. Cette présence-absence transposait en effet leur difficulté à se reconnaître dans une ville, Barcelone, et une région-nation dont les contours étaient constamment effacés et redessinés par les mutations architecturales pré et post-olympiques et par la récupération politique de l'identité catalane – question sensible s'il en est. Les années 2000 semblent, elles, marquer le retour à une localisation géographique concrète de la fable et à un contexte clairement catalan. Pour preuve citons le titre de certaines pièces d'auteurs qui se sont révélés à cette période – *Plou a Barcelona* de Pau Miró (2004), *Andorra* de Jordi Casanovas (2005), *Volem anar al Tibidabo* de Cristina Clemente – mais aussi de dramaturges plus expérimentés – *Oblidar Barcelona* de Carles Batlle, *Trueta* d'Àngels Aymar.
Nous souhaitons nous intéresser plus particulièrement aux enjeux de ce changement chez Sergi Belbel (Terrassa, 1963) et Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961), à partir de l'analyse de deux pièces écrites la même année (2004) : *Forasters* et *Barcelona, mapa d'ombres*. Dans la première, Belbel traite du choc des cultures dans une grande ville catalane qui connaît une vague importante d'immigration ; dans la seconde, Cunillé ébauche la vie des propriétaires et des locataires d'un grand appartement situé dans un ancien quartier bourgeois de la capitale. Comment sont traitées les références à l'espace catalan ? Impliquent-elles une permanence, une transition ou une transgression dans la spatialisation de l'action et dans la relation théâtrale qu'ont développées nos deux dramaturges depuis le début de leur trajectoire artistique ?

Fabrice CORRONS es docente de catalán y castellano en la Universidad Lumière Lyon 2 y pertenece al grupo de investigación "L.LA., Lettres, Langages et Arts" de la Universidad de Toulouse. Desde el año pasado, es doctor en filología hispánica con especialidad en el teatro catalán actual. Es también secretario adjunto de la "Association Française des Catalanistes".



Sergi

BELBEL

Lluisa CUNILLÉ

FRANCESCHINI Marie Élisa

Universidad Toulouse-le Mirail
franceschini.elisa@gmail.com

Traslucidez del espacio en el teatro de José Sanchis Sinisterra, o el vértigo de la recepción. De la pérdida del anclaje a la libertad del viaje.

Para sus obras escritas a partir de mediados de los años 90, José Sanchis Sinisterra reivindica "la estética de lo traslúcido", nacida de la voluntad de cuestionar la idea de transparencia y de claridad en la creación teatral. Lo "traslúcido", que deja pasar la luz sin dejar ver claramente las cosas, permite romper con los mensajes evidentes que mantienen la pasividad del espectador. Solicitar la participación del público es modificar sus códigos perceptivos e invitarle siempre a interrogarse. Para conseguirlo, el dramaturgo somete las fronteras teatrales a una desestabilización permanente, lo que implica un cuestionamiento sistemático de la matriz dramatúrgica clásica, al que se añade la renuncia a la omnisciencia por parte del autor.

Este proceso es particularmente visible en el funcionamiento del espacio que escapa a la claridad tranquilizadora de una percepción estable, unificada y unívoca. Se pueden observar diferentes modalidades.

La dimensión perturbadora del espacio se nota primero en unas obras en las que el espectador experimenta cierto vértigo; un desequilibrio debido, sea al vacío, sea a la discontinuidad de un espacio múltiple, cuyas fronteras son inestables y borrosas.

Pero no sólo son los espacios múltiples los que desestabilizan al receptor. Si la acción pasa en un lugar único o banal, la impresión de marco tranquilizador puede rápidamente revelarse ilusoria, cuando el espacio cristaliza los comportamientos desconcertantes de unos personajes enigmáticos. El espacio se construye entonces sea como un eco del espacio mental, más particularmente por la influencia de la percepción onírica, sea como un reflejo extraño de las relaciones humanas perturbadas.

Finalmente, toda idea de anclaje o de fijeza es abandonada para favorecer en el espectador la integración de la incertidumbre y las perspectivas múltiples. La recepción es entonces un reto: puede corresponder con un trayecto flexible que traspasa los referenciales geográficos identificables; o puede ser un viaje creativo más allá de los límites espaciales visibles.

Translucidité de l'espace chez José Sanchis Sinisterra ou le vertige de la réception. De la perte de points d'ancrage à la liberté du voyage.

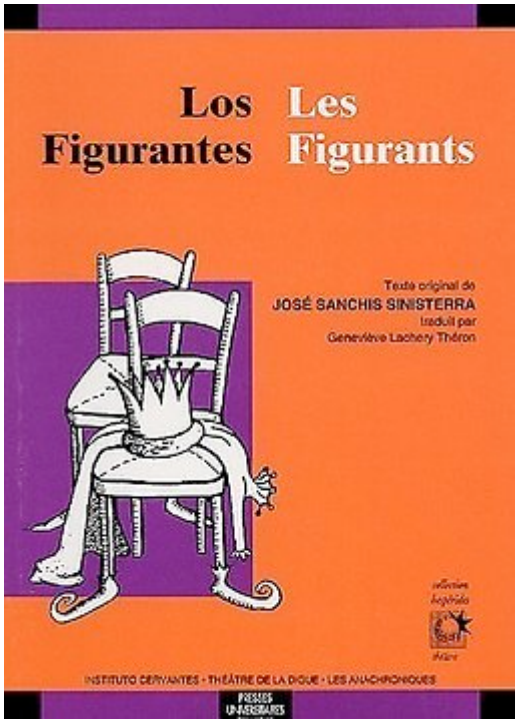
Pour ses œuvres écrites à partir du milieu des années 90, José Sanchis Sinisterra revendique « l'esthétique du translucide », née de la volonté de rompre avec l'idée d'un théâtre qui serait transparent et limpide. Le « translucide » qui laisse passer la lumière sans laisser voir clairement les choses entend briser la transparence des messages évidents qui rendent le spectateur passif. Pour solliciter la participation du public, Sinisterra souhaite modifier les codes perceptifs de ce dernier et l'inviter sans cesse à s'interroger. Pour ce faire, le dramaturge soumet les frontières théâtrales à une déstabilisation permanente, par un questionnement systématique de la matrice dramaturgique classique, auquel s'ajoute un renoncement à l'omniscience de la part de l'auteur.

Ce processus est particulièrement visible dans le fonctionnement de l'espace qui échappe à la rassurante clarté d'une perception stable, unifiée et univoque. Plusieurs modalités sont décelables. La dimension perturbante de l'espace est tout d'abord visible dans des pièces qui font ressentir au récepteur un certain vertige, un déséquilibre dû, soit au vide, soit à la discontinuité d'un espace multiple aux frontières instables et floues.

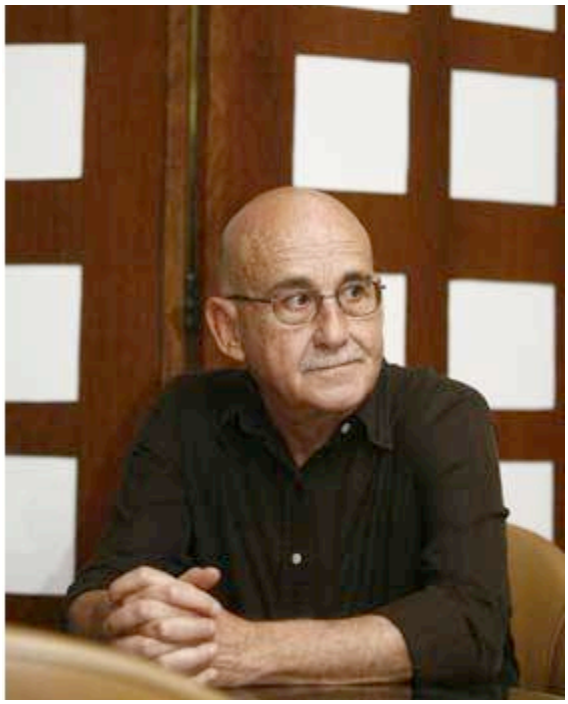
Mais ce ne sont pas seulement les espaces multiples qui déstabilisent le récepteur. Si l'action se déroule dans un lieu unique ou banal, l'impression de cadre rassurant peut rapidement se révéler illusoire, quand l'espace cristallise les comportements déconcertants de personnages énigmatiques. L'espace de la scène se construit alors soit comme un écho de l'espace mental, notamment par l'influence de la perception onirique, soit comme reflet étrange des relations humaines perturbées.

Au final, toute idée d'ancrage et de fixité est abandonnée pour favoriser chez le récepteur l'intégration de l'incertitude et les perspectives multiples. La réception est alors envisagée comme un défi qui peut prendre la forme trajet flexible dépassant les référentiels géographiques identifiables, ou d'un voyage créatif au-delà des limites spatiales visibles.

Marie Elisa FRANCESCHINI es actualmente profesora adjunta en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, Francia. Defendió su tesis de Doctorado sobre *"La estética de lo traslúcido" en el teatro de José Sanchis Sinisterra* en septiembre de 2009. Dirige el Laboratorio Júnior "Arte y Ciencia" de la Escuela Doctoral Allph@ de Toulouse.



José Sanchis Sinisterra



LOS AUTORES

Luis Miguel GONZÁLEZ CRUZ

luismiguelgcruz@hotmail.com

EL ESPACIO VACÍO

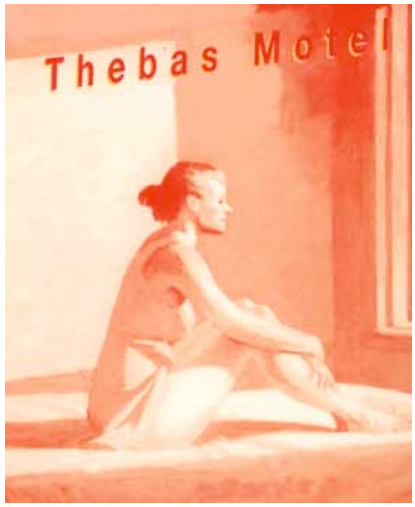
Aunque es algo que, creo, es inherente a la práctica teatral desde sus inicios, la aparición del cine y de los relatos audiovisuales provocó que el teatro volviera a pensar en unas escrituras que se quitaran de encima las bridas del teatro del siglo XIX que, en muchos aspectos, supuso un atraso y un empantanamiento del teatro como arte.

A pesar de honrosas excepciones, y, quizás debido a su potencia en el ámbito industrial, el teatro fue el arte menos interesante en el siglo XIX al embarcarse sin ninguna vergüenza de lado del poder y de lado del positivismo y el realismo. El naufragio del positivismo en las vanguardias de principio de siglo se hizo a espaldas del teatro, que necesitó de sucesivas y rápidas revoluciones tanto a la hora de escribir como de interpretar: Chejov, Stanislavsky y Brecht tuvieron que realizar a marchas forzadas las revueltas que durante tres siglos el teatro no había hecho. Cuando Beckett comenzó a escribir, estaba volviendo a situar al teatro entre el panteón de las musas del arte. Cuando Brecht escribía, estaba volviendo a poner en escena textos que sobrecogieran al espectador y relatos que llegaran al inconsciente del mismo. Cuando Brecht comenzaba a escribir para el teatro, éste había recuperado ya su especificidad.

Un aspecto interesante de este nuevo teatro es que, como siempre fue, como dijo Aristóteles, volvió a encontrar la primacía de la acción. El teatro es acción. Imitación de una acción. Y una acción, es un hecho realizado por unos personajes en un espacio. Así pues, el teatro contemporáneo ya sabe que el espacio teatral es el lugar destinado a la acción, no el lugar destinado al decorado. El espacio teatral es el lugar destinado para la acción teatral y para la palabra. El espacio teatral es el lugar destinado para el evento del cruce entre la palabra y el cuerpo humano del actor. Así pues, el espacio teatral es un espacio imaginario, un espacio para el relato, y no un espacio para rellenar con recortables, paneles de madera, telones pintados, lasañas vomitadas ni perros muertos.

Así pues, un síntoma de esta evolución es que las acotaciones ya no se refieren únicamente a la descripción del decorado, como ocurría en el vodevil de alta cultura decimonónico, sino que se utilizan para describir acciones. Para referirse a lo que ocurre en escena. Como ocurre en el teatro de Beckett.

Pero es que, volviendo a las esencias del propio teatro, el espacio real del teatro, es el propio espacio arquitectónico del lugar donde se representa la acción: del teatro. Como ocurría en el teatro griego, el espacio teatral es un espacio que pertenece al teatro, no a la acción, no a la obra. Todavía observo con náuseas, cómo la herencia de opereta hace estragos en el Festival de Mérida cuando atrabiliarios directores y decoradores montan decorados en aquel teatro romano ocultando la arquitectura del teatro. ¿Por qué tapan la estatua de la diosa Ceres, si todos sabemos que está allí?



Quizás lo hacen porque la obra que van a representar es tan poco interesante que necesitan ocultar el reclamo simbólico que representa la arquitectura de un teatro romano. Y es que el espacio teatral es un reclamo, una incitación, una invitación para la acción, para la palabra dramática. Tapar esa arquitectura que configura un espacio, es tapar el encargo, tapar la obligación que tiene todo autor de imitar acciones.

No hay nada más siniestro que un telón. Y no lo digo, lo dicen todas las películas de David Lynch. Espero hablar sobre cómo, a lo largo de mi obra, a veces de una manera inconsciente, se organiza o gestiona la relación entre la acción y el espacio.

Luis Miguel, nació en 1965 en Cáceres, es un autor que trabaja actualmente en Madrid.

Forma parte así como Raúl Hernández, Inmaculada Alvear, y Ángel Sólo del teatro del astillero. El teatro del Astillero presenta cada año a finales de noviembre un festival de teatro contemporáneo "Escenas de noviembre" con una programación muy diversificada, lecturas, encuentros con los autores…

Autor de nada menos que veinticuatro obras en total ha sido galardonado con muchos premios entre los cuales: el Premio Borne de teatro 2001 concedido por el Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca por la obra *La negra*, el Premio Lope de Vega de teatro 1999, concedido por el Ayuntamiento de Madrid por la obra *Eterno retorno*, el Premio Calderón de la Barca 1995 de teatro para autores noveles concedido por el INAEM del Ministerio de Cultura por la obra titulada *Agonía*, el Premio Rojas Zorrilla 1995 de teatro concedido por el Excmo. Ayuntamiento de Toledo por la obra titulada *Thebas Motel.*

Además de autor Luis miguel es también director de teatro y montó algunas de sus obras como *Treinta grados* (2007) o *Contra el teatro* (2003).

Luis Miguel se ha dedicado también al cine o a la televisión como guionista o director, con nada menos que 13 proyectos llevados a cabo.

Sus obras han sido traducidas a muchos idiomas.

Gracia MORALES

gracia@remiendoteatro.com

El uso del espacio en mi dramaturgia: sus posibilidades simbólicas y sus relaciones con el tiempo.

Revisando el uso que del espacio he hecho hasta ahora en mis textos, descubro dos claras tendencias. Una de ellas sería la que implica convertir el lugar de la acción no ya en un simple decorado, sino en un componente muy significativo, imprescindible para el transcurso de la historia. Así, el espacio escénico y/o alguno de sus elementos constitutivos tendrían una función específica en el marco de la acción, convirtiéndose en imprescindibles para su desarrollo y poseyendo casi siempre una fuerte carga simbólica. Pertenecerían a este tipo de texto *Interrupciones en el suministro eléctrico*, *Quince peldaños*, *Un lugar estratégico* y, más recientemente, *Entre puertas y paredes*.

La otra fórmula que he usado conscientemente consistiría en utilizar la división espacial del escenario como fórmula para crear realidades alternativas, donde la temporalidad es un factor también esencial. En este sentido, debo reconocer mi fascinación por las escenas en donde se plantea la convivencia simultánea de historias que se encuentran alejadas en el tiempo o/y en el espacio. Reconozco claramente este esquema en *Como si fuera esta noche*, en algunos momentos de *A paso lento* y en *NN 12*.

En esta ponencia me propongo desarrollar estas ideas, planteando así una posible interpretación del uso del espacio en mi dramaturgia.

Gracia Morales es una autora andaluza que nació en Motril, Granada, en 1973. Ha publicado teatro, poesía y cuento, además de numerosos artículos sobre literatura hispanoamericana en revistas de ámbito internacional.

Cofundadora de la compañía Remiendo Teatro, se ha involucrado mucho en la creación y la difusión teatral. Actualmente profesora en la universidad de Granada, además de sus actividades de autora y actriz imparte talleres en España y América Latina. Fue la primera mujer en obtener el premio Bradomín en 2000 con *Quince peldaños*.

Su carrera teatral es muy brillante con nada menos que nueve premios (2008: XVII Premio SGAE de Teatro 2008 con NN 12 (teatro), 2004: Primer "Premio de Poesía del Zaidín Javier Egea" con De puertas para dentro, 2003: "Premio Miguel Romero Esteo" (C.A.T.) con *Un lugar estratégico* (teatro), 2000: Primer Premio en el "Certamen Internacional de Teatro Breve Fundación Ciudad de Requena" con *Formulario Quinientos Veintidós*, 2000: "Premio Marqués de Bradomín" con *Quince Peldaños* (teatro), 2000: Accésit del "Premio Miguel Romero Esteo" con *Quince Peldaños* (teatro), 1999: Accésit del "Premio Miguel Romero Esteo" con *Interrupciones en el suministro eléctrico* (teatro), 1998: Finalista del "Premio Miguel Romero Esteo" con *Puestos en escena* (teatro), 1997: Finalista del "Premio Miguel Romero Esteo" con *Reflejos* (teatro).

Con su última obra *NN12* ganó el premio SGAE 2008. Tanto el texto como la puesta en escena de la obra han puesto de manifiesto una sensibilidad idónea a las obras de Gracia. Verdadero éxito desde hace un año se montado en España y en América Latina.

Algunas de sus obras han sido traducidas al francés.

Manuel VEIGA

manuelveiga64@hotmail.com

Para ser universal habla de tu casa

Deslocalizar los textos, ¿universaliza o impersonaliza?...
Desmarcar la acción geográfica, ¿repercute en la lengua, en los diálogos y, como consecuencia, en la estandarización de los personajes?...
¿Apostar por lo genérico o miedo provinciano a no resultar cosmopolitas?...
¿Son las acotaciones rastros, indicios, pistas lanzadas a un hipotético director/a? ¿Pueden dichas acotaciones enriquecer un texto dramático? ¿Tienen las acotaciones alguna utilidad para los intérpretes? ¿Añaden información sobre los personajes?...

Manuel VEIGA, es un autor de teatro pero su actividad creativa no se limita a escribir obras de teatro. Desde sus primeros pasos como actor en el teatro, Manuel ha llegado a ser autor, director montando a veces sus propias obras como *El cant de la Sirena* que se estrenó en la Fira de Teatre de Tàrrega y en el Teatre del Mar de Palma de Mallorca.

Además de escribir para el teatro Manuel Veiga ha sido fuertemente solicitado para escribir para el cine o la televisión como su cortometraje *Turismo* que recibió tres premios.

Galardonado con nada menos que 10 premios en total, entre los cuales el accésit al premio nacional de la SGAE con *Cartones* 2006; fue finalista al premio de la fundación Romea con *Aluminosis* en 2006, y ganó el premio Manuel de Pedrolo -Fira Tarrega en 2004. Estos premios supieron poner de realce el interés y además la riqueza de las obras de Manuel Veiga que intrigan mucho al espectador /lector.

Como autor catalán Manuel Veiga estrenó mucho en Cataluña pero también en Madrid. Sus obras han sido traducidas al francés y al inglés.

BREVE ANTOLOGÍA

QUINCE PELDANOS,
Gracia Morales

Premio Marqués de Bradomín 2000.
ACCESIT PREMIO MIGUEL ROMERO ESTEO 2000

Dans cette pièce l'espace indiqué dans le titre (« *quince peldaños* ») est fondamental car c'est dans cet espace qui va du sol à la quinzième marche où se trouve la femme (Julia) que s'organisent les échanges et les rapports entre les trois personnages de la pièce : Julia, Elias et Andrés

Andrés et Julia souhaitent aller à Tarheos et attendent l'apparition du numéro 38 sur l'écran.
Un jeune homme, Elias, qui voyage pour la première fois, fait irruption dans la vie du couple et en bouleverse l'équilibre.

Elias doit se rendre à Kartman. Il décide d'y aller sans attendre son tour. Julia, du haut de ses quinze marches, tente de l'en empêcher, mais Elias part malgré tout. Elle l'observe de loin et craint pour sa vie quand elle le voit prendre des risques. Andrés tente de la rassurer : Elias est assez grand pour se débrouiller seul. Rien n'y fait. Elle décide alors, pour la première fois, de quitter son escalier et mettre pied à terre.

L'extrait proposé correspond à la fin de la pièce : l'espace des quince marches y prend toute sa valeur symbolique. Nous voyons comment Andrés s'évade en montant les quinze marches et comment, au contraire, Julia se condamne en les descendant.

(*Mientras ANDRÉS habla, JULIA, que no parece escucharle, ha ido bajando otro escalón y otro y otro y otro…, sin detenerse ya, cada vez más rápido. Al llegar al último peldaño se queda quieta un momento, mirando la pequeña distancia que la separa de la tierra como si fuese un abismo. Después tantea el vacío con la punta del pie, de la misma forma que quien va a meterse en una piscina y teme que el agua esté fría. Finalmente apoya esa pierna y deja caer su peso sobre ella; cuando se percata de la solidez del espacio que pisa, aparta también la otra de la escalera y se queda sobre el suelo, observándolo atentamente.)*

(*Suena un pitido seco. JULIA no parece escucharlo, ANDRÉS se fija rápidamente en el indicador.*)

ANDRÉS: ¡El treinta y ocho! ¡Es el nuestro! Nos están llamando… (*Sin mirarla, se pone a recoger las cosas, con nerviosismo.*) No te preocupes, buscaré el hotel más alto en Tárheos… Para ti… (*JULIA levanta el rostro y dirige su vista, hacia ANDRÉS, como si acabara de descubrirle.*) Y tal vez alguna vez quieras pasear conmigo… Te llevaré en brazos… Como hemos hecho siempre, Julia… Como hemos hecho siempre…
JULIA (*Avanzando lentamente hacia él, todavía insegura al andar.*): ¿No vas a despedirte de mí?

(*ANDRÉS se vuelve hacia ella: no se atreve a acercarse. JULIA llega hasta él y, despacio, alza los brazos para rodear el cuello. Se pone de puntillas y le besa suavemente en los labios, con los ojos cerrados. Él se queda quieto, con los prismáticos en las manos*.)

JULIA: ¡Cuántas veces he deseado hacer esto!… Tanto tiempo y seguía recordando perfectamente el sabor de tus labios… (*Abre los ojos. Durante un momento se miran en silencio*.) Se me hace tarde. Me están esperando…
ANDRÉS: Pero… ¿por qué ahora…?

(*Suena un pitido seco*.)

JULIA: A ti también te están llamando… Tárheos te gustará…

(*Torpemente al principio, y luego con mayor seguridad hasta emprender una carrera, JULIA sale por donde se fue ELÍAS. ANDRÉS la ve marcharse y aguarda muy quieto durante unos segundos, como si ella fuera a volver. Después, con gesto decidido, se dirige hacia las maletas; al ir a cogerlas se percata de que todavía no ha soltado los prismáticos. Se queda observándolos con atención y vuelve su rostro hacia la escalera. Llega hasta ella despacio y se sitúa enfrente, muy cerca. Tantea el primer escalón con la punta de un pie, inseguro al principio, hasta que, finalmente, lo deja allí apoyado; entonces alza la otra pierna. Levanta la cabeza, para mirar la distancia que le separa de la parte más alta; se agarra firmemente a los laterales, y sube un peldaño más y otro y otro, cada vez más rápido, hasta completar los quince. Al llegar arriba se sienta, deja el bloc de notas sobre sus rodillas, coloca el cordón de los prismáticos alrededor de su cuello y se los acerca a los ojos para otear el horizonte.*
Comienza a sonar el tema titulado "Passion", de la banda sonora de "La última tentación de Cristo". Mientras ANDRÉS permanece con el rostro hacia el frente, sobre el fondo y sobre su cuerpo, empiezan a proyectarse imágenes distintas, a un ritmo intermedio: soldados que regresan de una guerra caminando entre cadáveres, una ciudad que parece haber sido asolada por una inundación o un huracán, un estadio de fútbol abarrotado de público, el presidente de alguna nación dando un mitin desde su estrado, una madre amamantando a un niño, una manifestación de estudiantes, un viejo sonriendo y mostrando su boca desdentada, un grupo de gentes desembarcando en una patera, etc… Finalmente, aparece una habitación pequeña y húmeda, con altas paredes de piedra, sin pintar, donde está sentada una mujer, muy parecida a JULIA. A su lado sólo hay una cama y una escupidera. Su ropa está sucia, igual que su pelo y tiene los labios agrietados, pero su mirada es tranquila, como si toda ella estuviera en paz.
Esta última imagen se queda fija. ANDRÉS baja los prismáticos, coge el bloc de notas y comienza a escribir. La música desciende.
Vuelve a escucharse un pitido seco.)

FIN

INTERRUPCIONES EN EL SUMINISTRO ELECTRICO

Gracia Morales

Escrita en 1999

L'extrait correspond au début de la pièce (principio de la obra)

(*El escenario está casi a oscuras. Por uno de los laterales entra una chica, a quien no distinguimos bien, por la falta de luz: trae una vela encendida en la mano y va vestida con un camisón, moviéndose como si acabara de despertarse a media noche. Es CLAUDIA. Recorre el escenario de un extremo a otro, primero en silencio, y luego llamando, en susurros.*)

CHICA: Diego... ¿Diego? *(Sale. Todo queda en tinieblas.)*
(*Un momento después se ilumina sólo la parte anterior del escenario, mientras el fondo permanece a oscuras. En la zona de luz se ve a la misma chica en camisón, sentada en el suelo, rodeada de papeles (recortes de periódico, retratos viejos, dibujos sobre pequeñas hojas de libreta... Lleva una foto, plastificada, colgando mediante un cordel del cuello. Toma uno de los folios y comienza a escribir en él, mientras se escucha su voz en off.*)
VOZ EN OFF: Querido Diego: ¡Si vieras cómo se ha llenado el jardín de fragancias y colores! Es una maravilla, de verdad, sobre todo el rosal que queda junto a la puerta de la cocina: el de las flores blancas. Parece estar aguardándote, como yo; porque ésas eran tus preferidas... ¿Habrá rosas blancas allí donde estás...? Si llegas pronto, prepararé un ramo para ti. Si te encuentro antes de que se marchiten. Si te encuentro... Han muerto tantas primaveras desde que te busco...
(Se levanta, llevando el papel en la mano, y se pone a recorrer la zona iluminada del escenario. Ahora se la escucha hablar, como si se dirigiera a alguien ausente. A la vez, irá abriendo puertas imaginarias, buscando por debajo de muebles invisibles, desordenando cajones inexistentes...)
CLAUDIA: ¿Dónde estás? ¿Dónde te has metido?... A veces creo que podré hacerte venir si consigo reconstruir los recuerdos... Si escribo muchas cartas, todas las cartas necesarias, aunque no sepa a qué dirección enviarlas. Lo importante es mantenerte... Alimentarte con la memoria... Como si fueras un hueco o una grieta o un silencio o... Mantenerte.
(*Vuelve a sentarse en donde antes, y retoma la redacción de la carta.*)
VOZ EN OFF: Algún día estarás aquí, de nuevo. Lo sé. Voy a encontrarte y ya no será de verdad esta distancia tuya... Ya no habrá que hacer más cálculos geométricos para medir el espacio de tu vacío...
CLAUDIA: *(Deja de escribir y habla.)* Vacío con uve, ¿verdad? Nunca te gustaron las faltas de ortografía. Te enfadarás si me equivoco y pongo nostalgia con jota o buscarte con hache intercalada o por qué no vuelves con i griega... *(Pausa.)* ¿Por qué no vuelves? ¿Eh? ¿Por qué no vuelves? *(Se levanta, risueña.)* Ya sé... Ya sé lo que he de hacer... Ahora entiendo... Como cuando éramos niños, ¿verdad? *(Se pone de espaldas al público, tapándose los ojos.)* Así. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete *(Cada vez más rápido.)*, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, *(Casi sin que se le entienda ya.)*, catorce, quince, dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, ¡¡veinte!! *(Se queda un momento quieta. Después se descubre los ojos y se vuelve lentamente. Con sigilo, se pone a buscar igual que antes, haciendo como que descorre cortinas o mira detrás de puertas...) (En voz baja.)* Cu, cu... ¿Dónde estás? *(Cantarina.)* Por muuucho que te escooondas voy a encontraaarte. Por muuucho que booorren las hueeellas. Por muuucho que desapareeezcan los infooormes... No hay tantos lugares en los que ocultarse... ¡Sal ya! *(Medio enfadada.)* Me aburro. No es divertido si no

me dejas encontrarte. ¡Venga!... ¡Sal de una vez! *(Moviéndose de un lado a otro, hablándole al aire, con cierta angustia.)* ¿O te habrás perdido mucho? ¿Es que olvidaste el camino de vuelta? ¿O te quitaron los mapas?... ¡No es divertido! ¡Jugar sola no es divertido! Tienes que aparecer ya... *(Se queda quieta, de espaldas al público.)* ¡Me rindo! ¡Vamos, sal!... Ahora me escondo yo, ¿vale? Te quedas con mis canicas, porque has ganado. ¡Has ganado! ¿Contento? ¡Soy yo la que pierde...; las canicas, los tebeos, el tren eléctrico! ¡Para ti! ¡Todo para ti, pero sal ya! *(Pausa.)* Está bien. Es la hora. *(Se vuelve, poniéndose muy firme cara al público. Se coloca las manos en los ojos.)* Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, ¡veinte!.
Oscuro total durante unos segundos.
(*Se va iluminando el escenario completo. Nos encontramos en el vagón de un Metro: medio oscuro, con luces que a veces parpadean, ocasionalmente se escucha un ruido de frenos o de sirenas fuera. Hay unos pocos asientos y barras para sujetarse. En la parte anterior, la que aparecía visible en la primera escena, siguen por el suelo los papeles que habían quedado dispersos al principio*.)

CLAUDIA está sentada cerca de una ventanilla, sigue en camisón y a su lado se encuentra un joven de unos treinta años, vestido con descuido: unos pantalones vaqueros algo maltrechos, una camiseta no demasiado limpia... Además, no lleva calzado alguno y cubren sus pies unos calcetines de color amarillo, con algunos rotitos... Ambos fuman y él le está leyendo unas fichas que tiene en la mano. Debe parecer que acabamos de sorprenderlos, a mitad de una conversación.
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: *(Cada frase corresponde a un papelito.* "Nunca fumar el mismo cigarro dos veces". "Nunca pasar dos veces por el mismo lugar". "Nunca decir dos veces la misma palabra". "Nunca encontrarme dos veces con la misma persona".
CLAUDIA: ¿Nunca nunca?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Nunca nunca nunca. Hay más: "Nunca hacerme la misma pregunta dos veces". "Nunca escuchar el mismo sonido..."
CLAUDIA: Pero eso es muy difícil.
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Difícil? No... Es más bien inevitable...
CLAUDIA: Yo pensaba que siempre estábamos repitiendo...
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Repetir? Yo nunca repito... *(Guarda las fichas en un bolsillo.)* A veces estaría bien, pero no puedo.
CLAUDIA: ¿Lo ha intentado?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Ya le digo que mis normas no me lo permiten...
CLAUDIA: Es una lástima.
Ambos apagan el cigarro y lo tiran.
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: O una salvación... Quién sabe... Aunque hoy...
CLAUDIA: ¿Hoy?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Siento que me apetecería repetir esta conversación...
CLAUDIA: ¿Cuál?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Ésta. La que estamos teniendo. No siempre se encuentra con quien poder charlar así... Ya sabe: la gente guarda tan firmemente sus silencios... Sí... Me gustaría repetirla. Me gustaría llegar, como hace unos minutos *(Se*

levanta y se aleja un poco.) y acercarme hasta usted (*Llega hasta ella.)* y sentarme a su lado *(Lo hace.)*, sacar el paquete de tabaco *(Ídem.)* y decirle ¿le apetece un cigarro?
CLAUDIA: Sí. Gracias. *(Toma uno y el chico se lo enciende.)* Oiga... *(Mostrándole el retrato.)*, ¿ha visto por aquí a este muchacho?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Déjeme ver... No. Creo que no.
CLAUDIA: ¿Está seguro?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: Yo nunca estoy seguro de nada. ¿Su marido?
CLAUDIA: No.
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Su novio?
CLAUDIA: Tampoco... Mi hermano...
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¡Ah, ya!
CLAUDIA: Se llama Diego. Le estoy buscando... Pensé que tal vez en este lugar... ¿Y usted?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: ¿Yo?
CLAUDIA: ¿Usted también busca a alguien?
EL CHICO DE LOS CALCETINES AMARILLOS: No... Yo sólo fumo... Y observo...

ESTACIÓN SUR
Luis Miguel González Cruz
(1998)

Extraits : Escenas 1,2 4 y 5

Fast-forward
Break-out
Set-out
Flash-back
Flash-forward
Hero
Fast-food
Miracle
Monster family
Insert coin

Fast-forward

(Un joven, mejor dicho, un yonki a juzgar por su aspecto, está tumbado en un banco o en una hilera de sillas fijas al suelo en el hall de la estación. Lentamente, pesadamente, abre los ojos, aunque parece que aún no ve nada. Sus ojos están vacíos, prendidos todavía en algún lugar del suelo. Convencionalmente podemos convenir en que se despierta. El altavoz de la estación resuena.)

ALTAVOZ.- Entra en andén catorce autobús procedente de Arroba, Fontanarejo, Alcoba y Horcajo de los Montes.

(*El joven levanta la cabeza del banco y mira a un lado con los ojos abiertos como platos, observando a la gente caminar de arriba para abajo. Alguna vez cree reconocer a alguien en algún viajero y lo sigue con la mirada, pero rápidamente lo pierde y se olvida de él. Poco a poco, con un gran esfuerzo, incorpora su cuerpo y se queda sentado en el banco. Con gran sorpresa descubre la punta de sus pies.)*

(*Parece que ya ha recobrado el conocimiento y/o la memoria. Como respuesta a este descubrimiento, mete la cabeza entre sus rodillas y deja caer al suelo un conglomerado de saliva que no puede llamarse cabalmente escupitajo ni galipo, pues cae al suelo por su propio peso. Cuando vuelve a levantar la cabeza, sonríe como un subnormal. Su sonrisa se queda congelada, por lo que podemos observar que no era tal sonrisa, sino que aún le cae algo de baba por la comisura de sus labios*
llenos de heridas.)

ALTAVOZ.- Andén veintisiete, autobús procedente de Gijón, Oviedo y Mieres.

(*El joven echa por fin un pie al suelo y se levanta del banco tambaleándose. Mira desde este nuevo punto de vista a su alrededor para reconocer los cambios y, con*
decisión, echa un pie delante del otro para caminar. Mira frente a sí en punto fijo, pero su camino, quizás debido al peso del cuerpo, comienza a torcerse haciendo eses y curvas

pronunciadas. De todas formas, su mirada no deja de concentrarse fijamente en el punto que tomó como referencia desde el principio. El público camina a su alrededor sin reparar en él o, si lo hace, es para esquivarlo y no chocar con el joven.)

(*Debido al nulo control que ejerce sobre su cuerpo, el joven decide detenerse para recapitular, pero entonces, otro objeto es el que atrae la atención de su mirada. Comienza a caminar hacia él variando completamente el rumbo que había llevado hasta entonces, aunque vuelve a desviarse de su camino de la misma manera que lo hizo antes. Vuelve a detenerse*.)

(*El indicador de andenes y autobuses cambia la información de todos sus casilleros. La retina del joven responde al movimiento y observa entretenida el complejo entramado de salidas de autobuses. Pero se aburre al cabo de unos minutos. Mira algo en su bolsillo. Es un objeto inútil: un paquete vacío de tabaco. Al cabo de unos minutos comprende su inutilidad, estruja el mismo pero se lo vuelve a meter en el bolsillo. Mira a sus espaldas y comienza a caminar de nuevo intentando seguir una línea recta que es incapaz de seguir sino que acaba junto al banco del que había salido. Tras meditarlo unos minutos, se sienta en el banco*.)

ALTAVOZ.- Andén cuarenta y tres autobús procedente
de Granada y Bailén.

[…]

Flash-back
PERSONAJES : CAMPESINO y JOVEN.

Interior de autobús. Todo el mundo va en silencio. Algunos pasajeros tapan sus oídos con cascos de
walkman y otros duermen. En el monitor de televisión, la película ha terminado y la pantalla muestra nieve electrónica. Un pasajero viejo, con aspecto campesino, corta un pedazo de queso con una navaja. A su lado, un pasajero joven escucha música tras los auriculares. El CAMPESINO le invita a queso.

CAMPESINO.- ¿Quieres un poco?

(*El JOVEN mira el queso y niega con la cabeza sin abrir la boca*.)

CAMPESINO.- Pues tú te lo pierdes. Con lo bueno que está. Hay que comer, a tu edad hay que comer, si no comes bien no creces y te quedarás tísico. ¿Tú te pinchas?
JOVEN.- ¿Qué?
CAMPESINO.- Que si quieres queso.
JOVEN.- ¿Qué?
CAMPESINO.- Es de cabra.
JOVEN.- ¿El qué?
CAMPESINO.- ¡El queso!
JOVEN.- No, gracias.

(*El CAMPESINO prueba su queso y masculla entre dientes*.)

CAMPESINO.- ¡Vaya juventud! ¿Dónde vamos a ir a parar?

(*El silencio vuelve al autobús. El CAMPESINO mastica pausadamente su queso sin soltar la navaja. La voz del JOVEN, en off, se escucha*.)

JOVEN.- Seguro que es de oveja. Todos estos viejos dicen que lo suyo es lo mejor, pero yo probé una vez el queso de cabra y no tenía esa pinta. Era muy diferente, aún recuerdo su olor. Olía de otro

modo. Este queso lo ha comprado en un gran almacén. Las tiendas en los pueblos no son mejores que en las ciudades. Todos los productos vienen envasados de fábrica. Etiquetados y precintados. Y con código de barras. En todas partes es igual, pero yo lo probé una vez. El queso de cabra. Era muy diferente. Además no me gusta el queso. No es que no me guste, es que no lo suelo comer. No lo he probado nunca. Nunca. Digo que no me gusta, pero en el fondo es que no lo he probado, lo reconozco. Menos el de cabra. El de cabra sí que lo probé una vez y no tenía nada que ver con ése. Seguro que es de oveja, o de vaca o a saber de qué. No se parece en nada a aquél. Aquél sí que era de cabra.

(*El CAMPESINO y el JOVEN se miran, cada cual pensando en sus cosas. De repente el CAMPESINO toma la palabra haciendo gestos explicativos*.)

CAMPESINO.- Está riquísimo.

(*El JOVEN se quita un auricular del oído y asiente*.)

JOVEN.- Huele muy bien.

(*El JOVEN vuelve a ponerse el auricular. El CAMPESINO cierra la navaja y guarda el queso en una*
bolsa.)

CAMPESINO.- ¡Qué va a oler bien! Hiede a pies.

Flash-forward

PERSONAJES : JOVEN y OBRERO.

En el autobús. Todo el mundo está despierto, expectante, pues llega al final del destino. Un JOVEN pregunta a un hombre de mediana edad con aspecto de OBRERO ciertas cuestiones sobre la ciudad.

JOVEN.- ¿Qué es aquella torre iluminada?
OBRERO.- Es una torre de comunicaciones. Es nueva, la han puesto hace unos cuatro años.
JOVEN.- Sí, es que hacía mucho que no venía por aquí.
OBRERO.- Aquello otro sí que sabrás lo que es.
JOVEN.- Claro que sí. Aquello es el Pirulí. Lo he visto mucho en la tele. Yo creí que el Pirulí era aquello, aquella torre.
OBRERO.- La torre de comunicaciones.
JOVEN.- Sí, la torre de comunicaciones. Pero ya me he dado cuenta de que no es el Pirulí. Está a medio acabar, está rota.
OBRERO.- No, no está rota, ni está a medio acabar, es que es así.
JOVEN.- ¿Así?
OBRERO.- Sí claro. Es así.
JOVEN.- ¡Ah!
OBRERO.- Es curioso, desde aquí se ven todas esas cosas. Desde dentro de la ciudad es imposible verlas todas. Ni el edificio más alto se ve en toda la ciudad. Es una ciudad extraña. Inmensa... Infinita.
JOVEN.- Sí, pero ha cambiado mucho.
OBRERO.- Cada día es un poco más diferente al día anterior. Ya no recuerdo cómo era la ciudad hace tres años.
JOVEN.- Ha cambiado mucho.
OBRERO.- ¿Tú la conocías?
JOVEN.- Yo nací aquí. Pero me fui fuera a estudiar.
OBRERO.- Eso está bien.
JOVEN.- Hay que ver lo que ha cambiado todo. Aquello es el edificio España.
OBRERO.- Sí, y la Torre de Madrid.

JOVEN.- Claro, claro.
OBRERO.- ¿Cuándo te fuiste a estudiar?
JOVEN.- Hace cinco años.
OBRERO.- Pues entonces no te fuiste hace tanto tiempo. ¿No volvías en verano?
JOVEN.- Sí, claro. Todos los veranos. Pero no es lo mismo.
OBRERO.- Claro, claro.

(*El JOVEN apunta en sentido contrario, hacia la otra ventanilla*.)

JOVEN.- Por ahí está Brunete, ¿verdad?
OBRERO.- Sí.
JOVEN.- Al pie de la sierra.
OBRERO.- Bueno, tampoco tanto.
JOVEN.- Yo también estuve en la sierra.
OBRERO.- ¿Y?
JOVEN.- Todo un verano. Pero bajábamos a Madrid los fines de semana. A bailar y a los toros.
OBRERO.- ¿Te gustan los toros?
JOVEN.- Claro.
OBRERO.- Están de moda otra vez.
JOVEN.- ¿Otra vez?
OBRERO.- ¿Te gusta Joselito?
JOVEN.- Yo prefiero a Belmonte.
OBRERO.- Yo lo vi una vez... Pero aquello era muy antiguo. ¿Te gusta Ponce?
JOVEN.- ¿Quién?
OBRERO.- Bueno, ya veo que te gusta Joselito.
JOVEN.- Sí. También.

(*Los dos hombres se miran. El silencio se abre entre ellos*.)

JOVEN.- Es que esto ha cambiado mucho.
OBRERO.- Mucho.
JOVEN.- Sobre todo desde que quitaron los tranvías.
OBRERO.- ¿Los tranvías?
JOVEN.- Sí, claro. Los tranvías.

(*La luz baja poco a poco hasta llegar a la penumbra. A través del cristal del autobús pasan rítmicamente las farolas de la carretera*.)

THEBAS MOTEL,

Luis Miguel González Cruz.

PREMIO ROJAS ZORRILLA DE TOLEDO 1995
PREMIO DE TEATRO A AUTOR JOVEN EN CERTÁMENES NACIONALES DE ALCORCÓN (MADRID) 1995

Marino et Selene (personnage féminin) ont braqué une banque. Ils se sont réfugiés dans un motel qui se trouve juste en face de la banque. Le passage proposé correspond à la fin de la pièce.

À la fin de la pièce, se produit symboliquement la destruction du matelas par les balles. Le matelas a été l'objet et le lieu symboliques de l'amour des deux personnages et de la mise en scène de l'arrivée de la police…

Un disparo seco revuelve el marasmo de los sirenas. SELENE se ha pegado un tiro. MARINO se da media vuelta y corre hacia ella.
SELENE muere. MARINO coge el revólver y cierra con esa mano los ojos de su madre. Se oye el megáfono de la policía.

POLICÍA (OFF): Estáis rodeados. Entregaos y no ocurrirá nada. Oídme. Estáis atrapados, no tenéis escapatoria, repito, no tenéis escapatoria.
(MARINO se apoya en la pared y mira su revólver. Se lo lleva a la sien, va a disparar pero se detiene, baja la mano y tira el revólver al suelo. Se sienta en la cama, enciende la radio y se pone los calcetines mientras arroja las fotos y el dinero sobre el suelo. Los truenos y los rayos suenan por última vez.)

RADIO: La lluvia... por fin la lluvia... el agua regeneradora... bautismal. Esto parece una tormenta de verano en pleno diciembre. El tiempo está loco, pero pasemos a otra cosa. El número premiado hoy, 28 de Diciembre día de los Santos Inocentes en la lotería de la Organización Nacional de Ciegos ha sido el siguiente: 34.789. Tres, cuatro, siete, ocho, nueve. Repetimos: Tres,cuatro, siete, ocho, nueve...

POLICÍA (OFF): Salid con las manos en alto y no pasará nada.
RADIO: Tres, cuatro, siete, ocho, nueve. Treinta y cuatro mil setecientos ochenta y nueve.
MARINO se levanta, arroja el revólver sobre el revoltijo del colchón y se acerca a la ventana levantando los brazos en alto.
MARINO: Ya no hay nada que hacer (*Mira hacia la ventana rota*.) Cada oveja con su pareja... Cada oveja con su pareja.

UNA TORMENTA DE NIEVE
Manuel VEIGA

Premio textos teatrales SGAE 95 de la Asociación de actores y directores profesionales de Catalunya

Se estrenó (en versión castellana) en el Teatro El Sótano de La Habana (Cuba) en diciembre de 1998

BREVE RESUMEN :
Deux amie, Carmen et Pita, se retrouve dans le bar du village. Carmen se croit en 1965. Elle est serveuse. Pita lui rappelle qu'on est en 1986. Physiquement, Pita semble avoir vingt ans de plus que Carmen. Pita rappelle à Carmen le passé, comment en 1965 elle a séduit son petit ami et elle a dû l'épouser sous la pression de son père. Mais Marcos n'aime pas Pita et il vient de la quitter. Carmen que ce récit bouleverse, se sent étouffer etveut sortir du bar pour respirer un peu d'air. Cet extrait correspond à ce moment de l'acion.

[…]

CARMEN: El reloj se estropeó.
PITA: Arreglémoslo.
CARMEN: Me estoy mareando...
PITA: Carmen, por favor...
CARMEN: Estoy harta de oirte... Necesito tomar un poco el aire...
(*CARMEN se dirige hacia la puerta*)
PITA: Espera, te acompaño.
CARMEN: ¡Déjame sola, coño, déjame sola!
PITA: Coge mi paraguas... Te vas a mojar... Afuera hay una gran tormenta... Tormenta de nieve...Tú no la oyes, pero...
(*CARMEN sale sin el paraigua. Oímos el sonido de la campanilla de la puerta del bar. Del exterior nos llega el sonido del viento. PITA queda sola en escena*)
PITA: Tú no la oyes... Pero allá fuera, hay una tormenta de nieve...
(*La pared del café se transforma en un ciclorama azul, que proyecta una orgia de rayos y truenos. PITA, aterrorizada, se acerca al viejo reloj de pared del café y, pensativa, mira las manecillas. De pronto pone el reloj en hora y le da cuerda. El reloj funciona. Ahora, las manecillas del reloj marcan las once. Oímos las once campanadas mientras PITA comprueba que el teléfono tiene línia. La tormenta del ciclorama desaparece y el café vuelve a iluminarse con su luz habitual. Súbitamente, la puerta del café se abre. Campanilla. Sonido exterior de tormenta. CARMEN, veinte años mayor, aparece en la puerta. Su voz suena más madura y pausada*)
PITA: Carm...
(*Oímos, lejano, un tic-tac, tic-tac*)
CARMEN: No sé qué me ha pasado. Sucedió todo tan rápido... Escuché un tic-tac lejano y... Todavía lo oigo... De repente, sentí una especie de ahogo, aquí en el pecho ... (*Campanadas*

lejanas) Once campanadas se clavaron en mi cerebro... Apenas podía respirar. Una terrible angustia se apoderó de mí... Sudaba y sudaba... El sudor frío recorrió todo cuerpo... Perdí el mundo de vista y me caí al suelo... (*Trueno lejanos*) Rayos y truenos resonaban en mi cabeza. Después, violines... (*Suave música de violines*) Fue entonces cuando, fotograma a fotograma, visioné la película de mi vida. Y sin No-do. Contemplé mi biografía. ¿Sabes eso que dicen que ven los moribundos, lo del túnel...? Pues lo mismo. De pronto, sin saber por qué, había vivido veinte años de una forma acelerada. Acelerada, pero intensa. Un temporal de secuencias, diálogos, localizaciones y gente estalló sobre mí... Y al terminar la película, créditos. La banda sonora calló, los violines desaparecieron... (*El sonido de violines se aleja*) Me desperté y...
PITA: Lo conseguimos, ¿te das cuenta? La solución era dar cuerda al reloj, cruzar la puerta del café...
CARMEN (*Para sí*): Es curioso... Este lugar no ha cambiado... Las mismas mesitas de mármol, las mismas sillas... (*Pasando la mano por una silla*) La carcoma todavía no ha estropeado la madera... ¿Te acuerdas de la última vez que nos vimos? Fue en este mismo café. Hace ya veinte años...
PITA: Hace apenas unos minutos.
CARMEN: Era una noche de fin de año, como hoy... El mismo mostrador, el mismo espejo.. (*Mirándose*) Y también tú eres la misma. Incluso llevas el vestido de aquella noche. No has cambiado nada, al menos por fuera.
PITA: Escucha...
CARMEN: Yo sí que he cambiado. Me han caído veinte años encima.
PITA: Carmen... ¿Y qué ha pasado contigo? Cuéntame. ¿Qué te reservó el destino ? ¿Qué visionaste en la película de tu vida ?
CARMEN: Pues... Verás, es un asunto delicado... Estos últimos meses, desde el pasado verano...
(Suena el timbre del teléfono. CARMEN se acerca y, tras unos momentos de duda, descuelga el auricular)
CARMEN (*Hablando por teléfono*) Café Reposo, dígame.... Sí, soy yo. ¿Con quién hablo?... Ah, hola. Perdona. No había reconocido tu voz... No te escucho muy bien. Será cosa de la temporal... Sí... ¿Has tenido un vuelo agradable?... Tormenta, claro. Y con la niebla de Londres... ¿Cómo dices? (*Ríe*) Ah, tormenta la que tuviste este mediodía con tu mujer. ¿Cómo se lo ha tomado?... Mal. Es normal, entiéndelo: un divorcio siempre es un divorcio... Oye, ¿dónde estás?... ¿A treinta quilómetros de aquí?... Sí, yo enseguida cierro el café. Sólo queda una clienta, pero ahora mismo la pongo de patitas en la calle... Yo también te quiero. No tardes. Por nada del mundo querría que me tocaran las doce campanadas tras este mostrador... Adiós, sí, hasta ahora. Un beso, Marcos.
(*CARMEN cuelga el auricular. PITA, con la maleta y el paraguas en la mano, inicia el mutis y se dirige hacia la puerta del café*)
CARMEN: ¿Te marchas?
PITA (*Con la cabeza gacha*): Sí.
CARMEN: Pues... Gracias por haber venido. Feliz año 1986... Pepita.

(*Oscuro. Música de "El Quando")*

ALUMINOSIS

Manuel Veiga

(Texto Finalista al Premio Fundación Romea 2006)

(Canción de cuna. Piso de ROSITA ROBIN. La vivienda tiene la misma apariencia que su inquilina: ruina inminente. Sólo vemos fragmentos de pared en penumbra. En el suelo del piso hay un agujero cubierto por un tablón a modo de pasarela. En un rincón cualquiera, una vieja maleta de cartón. Aunque las paredes se nos antojen prácticamente transparentes, el suelo y los zócalos nos marcarán los distintos espacios de la casa (pasillo, lavabo, comedor, cocina, habitación...) donde tiene lugar la acción dramática. ROSITA está adormilada en el camastro del dormitorio. El público descubrirá la sombra de la SRA. DOLORES cuando ésta abra las compuertas del balcón. Cielo de ciclorama con luz de atardecer. La sombra de la SRA. DOLORES, sin dejar de cantar la canción de cuna, levanta la persiana de láminas de madera del balcón. ROSITA, desde el dormitorio, revolviéndose en el camastro, identifica la voz de su madre.)

ROSITA: ¿Madre?...

SRA. DOLORES: ¿Te he despertao?

ROSITA: Esta canción…

SRA. DOLORES: Y yo que cantaba pa que durmieras del to.

ROSITA: ¿Qué hace usted aquí?...

SRA. DOLORES: Airear un poco y limpiar. ¡Qué peste, niña! Está to manga por hombro.

ROSITA: Deje, deje...

SRA. DOLORES: ¿Dejar que mi hija vaya en dichos de unas y otras? Menuas son esas: boca de infierno y lengua de cuchillo. La peor, la de abajo: la Encarna.

ROSITA (que se tapa la cabeza con el cojín): Madre, váyase...

SRA. DOLORES: Pos sí parece que te alegras de verme.

ROSITA: Váyase...

SRA. DOLORES: ¿Me vas a echar tú de mi casa? ¿De mi propia casa? Si te oyera tu padre...

ROSITA: Vuelva con él...

SRA. DOLORES: Yo aquello ya lo tengo mu visto. Allá me aburro.

ROSITA: Allá están los dos juntos.

SRA. DOLORES: Hoy hemos regañao. No me quería dejar venir y me escapé.

ROSITA: Un viaje tan largo...

SRA. DOLORES: Por eso no ha venio él. No sabes cómo se ha vuelto: un ganso. To el día estirao y mirándose el ombligo. Porque lo que es un palmo más abajo ya no hay na que mirar. Pellejo, niña, pelejo.

ROSITA: Madre, por favor, vuelva con él... Váyase...

SRA. DOLORES: ¡Qué marimandona has sio siempre, niña! Igual que tu padre. Os habéis pasao la vida diciéndome lo que tenía que hacer. Pero ya, se acabó. He venio y aquí estoy. (Entrando en el dormitorio.) ¡Qué poco te tira la sangre! ¿Qué, no piensas levantarte pa darme un beso?

(Hasta el momento, ROSITA sólo habrá oído la voz de su madre. Ahora descubre su presencia física.)

ROSITA: Pero, ¿está usted aquí de verdad?... ¿No estoy soñando?... (Apenas sin fuerzas, se levanta del camastro y da un abrazo y un beso a su madre.) Madre...

SRA. DOLORES: Ya has vuelto a beber. Quita, quita, que hueles a vino pesetero.

ROSITA (que tiene una arcada y se tambalea): Arrrghhh.

SRA. DOLORES: Mareos, ¿verdad?

ROSITA: Se me va la cabeza...

SRA. DOLORES: Natural.

ROSITA: Arrrghhh...

SRA. DOLORES: Ni se te ocurra vomitar en el suelo ahora que he empezao a barrer.

ROSITA: Arrrghhh…

SRA. DOLORES: Anda, acóstate, acóstate...

(ROSITA, de nuevo, se estira en el camastro y su voz va perdiendo fuerza.)

ROSITA: Me encuentro fatal, madre... ¡Ah, me duele!... Es un dolor de muerte...

SRA. DOLORES (que deja de barrer y se sienta en la cama): Y es que te vas a morir, hija. (Sonríe con dulzura.) Podridita en el nicho familiar acabarás. Por cierto, que podías haberme traío flores de vez en cuando al cementerio.

ROSITA: La estoy viendo... E incluso la he abrazado...

SRA. DOLORES: ¿Sabes qué día es hoy?

ROSITA: Para adivinanzas estoy yo.

SRA. DOLORES: 28 de febrero. Carnaval. Allá arriba lo celebramos disfrazando nuestras almas de carne y hueso.

ROSITA (mirando a su madre): Está idéntica, idéntica...

SRA. DOLORES: Mismamente como hace veinticinco años, cuando me asesinaron...

cher

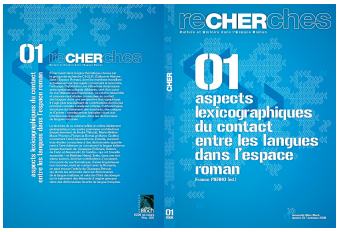
CULTURE ET HISTOIRE DANS L'ESPACE ROMAN

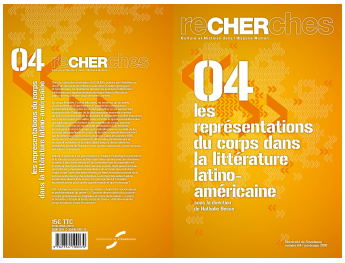
LA REVISTA DEL GRUPO C.H.E.R.

REVUE MONOGRAPHIQUE

RE CHER CHES

Culture et Histoire dans l'Espace Roman





La revue *RE**CHER**CHES . Culture et Histoire dans l'Espace Roman,* publie deux numéros par an (automne et printemps) et prévoit quelques *varia* et numéros extraordinaires. Elle a été créée en 2008 par l'équipe de recherche EA 4376 « Culture et Histoire dans l'Espace Roman » (C.H.E .R.) de l'Université de Strasbourg. Elle propose des numéros monographiques dans les domaines hispanique, lusophone, italien et roumain, essentiellement, mais désire s'élargir à l'ensemble du spectre des langues romanes. Toutes les disciplines y sont représentées : la littérature, les arts visuels, la linguistique, la civilisation, l'histoire, la philosophie, la sociologie, sur une période allant du Moyen-Âge au XXIe siècle. La revue se consacre actuellement aux notions de « marges, hybridismes et hybridations ».

Le groupe de recherche EA4376 Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.) de l'Université de Strasbourg explore actuellement (2008-2012) les notions de « marges, hybridismes et hybridations »

Directeurs de la revue : Isabelle Reck et Emanuele Cutinelli-Rendina
Mise en page : Ersie Leria
Conception couverture : Julien Simon
Imprimerie Intégrée de l'Université de Strasbourg
Revue semestrielle 16 x 24 cm © Université de Strasbourg ISSN : 1968-035X

Correspondance rédactionnelle, proposition d'articles
Isabelle Reck, *Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman*, revue du C.H.E.R.
U.F.R. des Langues - Université de Strasbourg
22, rue René Descartes - 67084 Strasbourg Cedex
E-mail : recherches.espaceroman@umb.u-strasbg.fr

Commandes et abonnements
Université de Strasbourg - Service des publications et périodiques
MISHA - 5 allée du Gl. Rouvillois - CS 50008
F-67083 Strasbourg Cedex
Tél. : 0388846463
E-mail : periodiques@unistra.fr

Comité scientifique
Stefano Carrai (Università di Siena), Denis Fachard (Université Nancy2), Wilfried Floeck (Universität Gießen), François Livi (Paris IV-Sorbonne), Monique Martinez-Thomas (Université Toulouse-Le Mirail), Marie Miranda-Roig (Université Nancy2), Toader Nicoara (Université de Cluj-Napoca-Roumanie), Constantin Pricop (Université de Iasi (Jassy) Roumanie)

Comité de rédaction et de lecture
Besse, Nathalie (Université de Strasbourg), Beretta, Marie-Flore (Université Nancy 2), Bezler, Francis (Université de Strasbourg), Cutinelli-Rendina, Emanuele (Université de Strasbourg), Dûplatre, Brigitte (Université de Strasbourg), Fernandez, André (Université de Strasbourg), Lebrun, Nathalie (Université de Strasbourg), Lenz, Hélène (Université de Strasbourg), Lombard, Pierre-Jean (Université de Strasbourg) Pierno, Franco (Université de Toronto), Maux-Piovano, Marie-Hélène (Université de Strasbourg), Prata, Ana (Lisboa, U de Strasbourg), Reck, Isabelle (Université de Strasbourg), Sanchez, Jean-Noël (Université de Strasbourg), Diana Esteba (Université de Alicante)

Numéros parus

2008

N°1, automne 2008, 214 p.
Aspects lexicographiques du contact entre les langues dans l'espace roman
Sous la direction de Franco Pierno

2009

N°2, Printemps 2009, 246 p.
De mots en maux : parcours hispano-arabes
Sous la direction d'Isabelle Reck et d'Edgard Weber

N°3, automne 2009, 125 p.
Voisins, Frontières, Ouvertures (Roumanie/Bulgarie)
Sous la direction d'Hélène Lenz et Lidiya Mihova

2010

N°4, printemps 2010, 307p
La représentation du corps dans la littérature latino-américaine des vingt dernières années
Sous la direction de Nathalie Besse

Numéros à paraître

N°5, automne 2010
Les débuts de la didactique des langues modernes : Maîtres, publics, ouvrages
Sous la direction de Marie-Hélène Maux-Piovano

Hors série « doctorales » N° 1, 2010
L'ailleurs

Sommaire du numéro 01 (automne 2008) (Franco Pierno, éd.), 214 p.
Aspects lexixographiques du contact entre les langues dans l'espace roman

Le premier numéro (**n°1, automne 2008**) de la revue monographique *re**cher**ches, Culture et Histoire dans l'Espace Roman* est consacré au domaine de la lexicographie et de la lexicologie. Les phénomènes et les processus d'"hybridisme" et d'"hybridations" sont ici abordés à travers la notion d' « emprunt » dans ses enjeux culturels, littéraire et linguistiques.

Les contributions de ce numéro analysent les critères, les méthodologies, les structures du traitement des emprunts, des calques et d'autres « conséquences lexicales » dues aux interférences linguistiques, dans les dictionnaires de langues romanes.

La structure du volume reflète un critère idéalement géolinguistique : les quatre premières contributions (André Thibault, Marie- Hélène Maux-Piovano, Florencia Bornia et Marco Giolitto) concernent l'aire hispanophone. Ensuite, viennent trois études consacrées à des dictionnaires appartenant à l'aire italienne ou concernant la langue italienne (Giuseppe Polimeni, Debora de Fazio, Alessandro Di Candia – qui ont travaillé ensemble – et Matthias Heinz) . Enfin, dans une troisième section, dont les contributions s'occupent, d'un point de vue thématique d'aires linguistiques non romanes, mais en contact avec la Romania, on peut trouver l'article de Giuseppe Brincat, qui étudie les emprunts dans les dictionnaires de la langue maltaise, et celui d'Irini Jacoberger sur le traitement des éléments d'origine grecque dans les dictionnaires récents de langue française.

Sommaire :
André Thibault : Le statut socio-linguistique des gallicismes de l'espagnol
Marie-Hélène Maux-Piovano : Les arabismes et leurs traductions à la lettre A du Tesoro de las dos lenguas de César Oudin (1607)
Florencia Bornia : Le traitement des gallicismes lexicaux dans la lexicographie argentine actuelleMarco Giolitto : La place des américanismes dans les dictionnaires piémontais
Giuseppe Polimeni : «Né pure i Latini sanno esprimere questa parola francese»: francese e francesismi nella Biblioteca Universale di Vincenzo Coronelli
Debora de Fazio/Alessandro Di Candia : I prestiti nella lessicografia italiana dall'Ottocento ai nostri giorni
Matthias Heinz : L'expérience du Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco (DIFIT): objectifs, structure et aspects méthodologiques
Irini Tsamadou-Jacoberger : Le traitement des éléments d'origine grecque dans des dictionnaires récents de langue française
Giuseppe Brincat : Sicilianismi, italianismi e anglolatinismi nel vocabolario della lingua maltese

Sommaire du numéro 02 (printemps 2009), Edgard Weber et Isabelle Reck, éd), 250p *Entre mots et maux : parcours hispano-arabes*

Ce numéro monographique, ***De mots en maux : parcours hispano-arabes***, préparé en collaboration avec une autre équipe de l'Université de Strasbourg, le G.E.O., Groupe d'Études Orientales, réunit des articles dont l'arrière-plan est ou renvoie à al-Andalus, cet espace où trois communautés monothéistes, juive, chrétienne et musulmane, ont cohabité alternant les épisodes de paix et de violence. L'espace ibérique d'aujourd'hui, porte d'entrée de l'Europe, reste encore le « théâtre » d'affrontements, mais aussi de reconnaissances et le lieu des rencontres les plus improbables.

Considérés comme une période « idéale » de dialogue, de respect et de tolérance, ces sept siècles du passé ne se réduisent pas à des *mots* de bonne volonté, car l'incompréhension, la violence, la persécution ont engendré des *maux* dont la modernité n'a toujours pas trouvé la solution. Les contacts positifs d'hier évoqués par Mehdi Ghouirgate, Yassir Benhima et Guido Bellatti Ceccoli s'accordent à l'effort d'aujourd'hui de reconnaître le passé arabe de l'Espagne abordé par Marie-Flore Beretta et Marie-Hélène Maux-Piovano. Mais l'incompréhension d'hier rappelé par Francis Bezler fait écho au drame du rejet de l'autre qui se joue de nos jours sur les rivages de l'Espagne contemporaine dans les analyses d'Isabelle Reck et de Marie-Thérèse Vida. ***De mots en maux*** fait le parcours d'hier à aujourd'hui et vice-versa en posant la question de l'identité à la marge comme le font François Clément à travers la nomination de « l'autre » et Jean-Noël Sanchez à propos des Philippines où s'est élaborée une identité musulmane régionale *moro* qui porte en son nom ce regard de l'autre devenu regard de soi.

Sommaire :
Edgard Weber : Avant-propos : Andalousies entre réalité et mythe ou « De mots en maux : parcours hispano-arabes »
Marie-Flor Beretta : Mise en texte de la langue arabe dans l'espace narratif de Juan Goytisolo Étude des excipit de *Juan sin Tierra* et *Makbara*
Marie-Thérèse Vida : Harraga et Donde mueren los ríos de Antonio Lozano ou la non-rencontre
Isabelle Reck : La « traversée » du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008
François Clément : Nommer l'autre : qui sont les Ifranj (Francs) des sources arabes du Moyen-Âge (Andalus et Maghreb)?
Marie-Hélène Maux-Piovano : La perception du monde musulman dans le Tesoro de las dos lenguas de César Oudin (1607)

Francis Bezler : Frontière invisible, frontière fatale : relations entre chrétiens et musulmans dans le royaume de Castille au XIVe siècle
Mehdi Ghouirgate : Les mercenaires chrétiens au service des Almohades d'après les sources arabes médiévales
Yassir Benhima : Campagnes d'al-Andalus : espaces de production et de sociabilité.
Guido Bellatti Ceccoli : De l'Espagne à la Tunisie, via Livourne
Jean Noël Sanchez : Les Moros du Sud des Philippines : De la Méditerranée à la Mer de Sulu, histoire d'une identité transposée

Sommaire du numéro 03 (automne 2009) (Hélène Lenz et Lyddia Mihova, éd.)
Roumanie/Bulgarie : Voisins, Frontières, Ouvertures

Ce troisième numéro s'intéresse aux échanges que génère et a généré la proximité géographique de la Roumanie et de la Bulgarie. *Voisins, Frontières, Ouvertures* évoque des contacts affectant la linguistique et la culture de l'espace roman bien avant l'entrée dans l'Union Européenne.

La première partie du recueil envisage les questions de tradition et de modernité, la relation ambivalente à l'étranger, à l'Ouest du continent. Marie Vrinat-Nikolov compare deux tournants de siècle en littérature (fin XIXe, début XXIe). Evelyne Enderlein décrit les relations bulgaro-roumaines en fonction de sept siècles de vicissitudes géopolitiques. Laure Hinckel s'interroge sur le rôle du traducteur dans deux romans modernes faisant pivoter les définitions du genre. Georgi Armianov analyse la proximité de système de deux langues à partir d'une Histoire remontant à l'Antiquité.
La deuxième partie s'interroge sur l'expression identitaire de voisins parfois rivaux dans leur imitation de cultures dominantes. Jusqu'à une date récente, la littérature surtout véhiculait 'l'âme' des 'peuples'. Parallèlement, la 'littérarité' constituait en art l'expression verbale de nations modestes. Gina Puica confronte les trajectoires françaises de T. Cazaban et de J. Kristeva, tous deux marqués par les paris politiques de leur génération. Lioubov Savova relie deux visions des marges géographiques: celle de I. Yovkov et celle d' E. Canetti. Lidiya Mihova étudie l'image des Roumains dans l'œuvre de quatre auteurs bulgares du XIXème. Hélène Lenz présente une relation de voyage de M. Graff, récompensée voici dix ans par un prix de journalisme franco-allemand.

Sommaire :
Vrinat-Nikolov : D'un siècle à l'autre : la littérature bulgare entre tradition et libération (début XXème siècle et début XXIème siècle)
Armianov : Les relations linguistiques bulgaro-roumaines
Mme Savova : Canetti, Yovkov et la plaine danubienne ou 'le métier du poète face aux frontières'
Liddyia Mihova : L'image de la Roumanie et des Roumains dans la littérature bulgare (fin XIX ème siècle)
Laure Hinckel : Une étude des temps dans le récit roumain (dans *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* de C. Petrescu, et *Je suis une vieille coco* de Dan Lungu, trad. L.Hinckel 2006, 2008)
Gina Puica : Deux parcours d'exilés : Julia Kristeva et Théodore Cazaban
Marie-Hélène Lenz : Une image de la Bulgarie dans des récits de voyageurs français (début et fin XX$^{ème)}$

Sommaire du numéro 04 (printemps 2009)

Les représentations du corps dans la littérature latino-américaine

Dans le cadre des séminaires du C.H.E.R. portant sur l'hybridisme, dont l'un des axes de réflexion concerne le corps grotesque et monstrueux, ce quatrième numéro de la revue *reCHERches* s'intéresse aux représentations du corps dans la littérature latino-américaine des vingt dernières années.

Le corps littéraire s'avère tributaire, ne serait-ce qu'en partie, d'une société et d'une histoire à l'origine de constructions fantasmatiques propres. En Amérique latine, on ne saurait faire abstraction de l'histoire de la dépossession ressentie comme un viol, non moins que de la dictature et des guerres civiles associées aux corps torturés et mutilés, sans omettre la riposte révolutionnaire qui supposa pour la femme la reconquête du corps, assumé et célébré, comme on reprendrait possession d'un territoire. À cet égard, le corps humain peut métaphoriser un au-delà de lui : le corps géographique, le corps de la nation, meurtri bien souvent par le destin du mépris et de la violence. Dans les années 1980, un courant d'auteurs irrévérents dit son désenchantement en recourant volontiers à la satire, allant jusqu'à désacraliser les prétendus héros de l'histoire et les mythes nationaux : corps moqués, ridiculisés, animalisés...

Autant d'aspects à ne pas négliger à l'instant d'interroger la présence et le rôle du corps dans la littérature latino-américaine des dernières années, à plus forte raison si l'on considère que la corporéité est le vecteur des symboles dont use une société mais aussi l'écrivain pour dire ses angoisses et ses désirs, un écrivain qui peut donc "faire corps" avec les siens et avec sa terre, le roman ouvrant alors sur une sorte de psyché collective. Comment les auteurs latino-américains *disent*-ils le corps, ou que *signifie*-t-il ? Quelles représentations pour quelle appréhension et quel message ?

Cet ouvrage se compose de six parties : « Approche sociologique et problématique du genre », « Corps et dénonciation du pouvoir », « Corps grotesques ou dégradés et corps de la nation », « Corps et société », « Corps et texte, corps du texte », « Intimité-extimité, corps et nature, corps et cosmos ».

Sommaire :

Christine Détrez : Il était une fois le corps
Nicolas Balutet : Performance du genre et métamorphoses du corps dans les Caraïbes (L. Padura Fuentes, P. J. Gutiérrez, et D. Torres)
Henri Billard : Los tajos del "cuerpo deseante" en *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel
Armando Valdés-Zamora : La escritura del cuerpo en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas
Félix Ernesto Chávez : Su cuerpo dejarán. La representación del cuerpo en la poesía cubana contemporánea
María Victoria Utrera Torremocha : Retórica del fragmentarismo: la representación del cuerpo en *Mundar* de Juan Gelman
Maria Grazia Spiga Bannura : Le corps dans *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración chileno* d'Hernán Valdés : une mémoire de la barbarie chilienne
Nathalie Besse : Les corps malmenés de Sergio Ramírez. Images d'un Nicaragua meurtri
Rémi Astruc : Le corps grotesque dans *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez
Thomas Barège : La chute des corps selon Fernando Vallejo : *El Desbarrancadero*
Dorin Stefanescu : Asomatisme et identité culturelle. Phénoménologie d'une initiation dans *Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz
Maguy Blancofombona : Cuerpos híbridos. Cuerpos culpables. Cuerpos bienaventurados. Una lectura de *El amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez
Geneviève Orssaud : *Las aventuras del Sr. Maíz* de Cucurto : du corps et du capitalisme
Gersende Camenen : Mutantes. Cuerpo y relato en la obra de Bellatin
Elsa Rischmann : Des corps mal dans leurs peaux ? L'aliénation comme reflet de la crise identitaire de l'exilé dans les œuvres d'Eliseo Alberto

Cécile Jouannaux : Médiatisation et mythification du corps dans *Un ojo llamado cacería* de la Chilienne Marcela Saldaño. Nouvelle poésie d'avant-garde chilienne
Marie-Caroline Leroux : *Son vacas, somos puercos* de Carmen Boullosa ou l'utopie à corps perdu
Marta Waldegaray : Escritura de un canon corporal. Sobre *Canon de alcoba* de Tununa Mercado
Dominique Casimiro : Le corps-cosmos de la voix poématique dans *Las palabras del cuerpo*, de Lourdes Espínola
Luis Fernando Jara : José Watanabe: cuerpo, patria, naturaleza
Ludovic Heyraud : Le corps à corps avec le Pantanal : une lecture écocritique de l'œuvre poétique de Manoel de Barros
Ana Maria Clark Peres : Le corps chez Chico Buarque : une question d' « extimité »

Que disfrutéis de estas jornadas de estudio

Ibtissam OUADI e Isabelle RECK