



HAL
open science

Sexe(s) en scène(s)

Isabelle Reck

► **To cite this version:**

| Isabelle Reck. Sexe(s) en scène(s). Hispania (Belgique), 5, 2003. <hal-03685025>

HAL Id: hal-03685025

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-03685025v1>

Submitted on 1 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Collection "Hispania"

- 5 -

Comité éditorial pour cet ouvrage :

Jacques Ballesté
Sylvie Baulo
Bernard Bessière
Solange Hibbs-Lissorgues
Christine Pérès

Ouvrages parus dans la collection :

1. Corps en scènes
2. Les maux du Corps
3. Le corps grotesque
4. Raconter le corps

Sexe(s) en scène(s)

ROSWITA / Isabelle RECK (coord.)



Centre de recherche sur l'Ibérie Contemporaine
de l'Université de Toulouse - Le Mirail

Antonia Amo Sánchez
Dominique Breton
Ernesto Caballero
Marie-Françoise Déodat
Carole Egger
Eva Golluscio
Monique Martinez Thomas
Gracia Morales
Borja Ortiz de Gondra
Itziar Pascual
Xavier Puchades
Isabelle Reck
José Sanchis Sinisterra
Agnès Surbezy
Alfonso Zurro

Théâtre contemporain espagnol

LANSMAN EDITEUR

SOMMAIRE

Avant-propos par Isabelle Reck 5

THÉÂTRE ESPAGNOL FIN DE SIÈCLE : SEXE(S) EN SCÈNE(S)

La caricia extraviada. Tratamiento del sexo en algunos dramaturgos aparecidos entre los 80 y 90 en España
par Xavier Puchades 15

Qui trop embrasse mal étreint : le sexe vu par les hommes dans le théâtre postmoderne espagnol
par Agnès Surbezy 31

Le sexe au féminin
par Isabelle Reck 47

Topographie sexuelle dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra
par Monique Martinez Thomas 57

Du sexe joyeux au sexe pervers
par Carole Egger 69

Talem, de Sergi Belbel, ou Histoire d'un lit au carré
par Dominique Breton 81

Dedos (vodevil negro) de Borja Ortiz de Gondra : corps «sexionné»
par Antonia Amo Sánchez 97

D'UN SIÈCLE À L'AUTRE, D'UN CONTINENT À L'AUTRE

Paroles et violences. Le sexe dans la *comedia* au Siècle d'Or
par Marie-Françoise Déodat-Kessedjian 109

Sexo político (Argentina, 1981)
par Eva Golluscio 125

TABLE RONDE : DRAMATURGES INVITÉS

Gracia Morales, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro, José Sanchis Sinisterra, Ernesto Caballero 137

Après avoir exploré le «corps en scènes» en 2000, puis «le corps grotesque» en 2001 (travaux publiés dans cette même collection), l'équipe de chercheurs «Roswita», constituée à Toulouse autour de l'activité théâtrale déployée par la compagnie «Les Anachroniques» pour donner à connaître les auteurs dramatiques de langue espagnole de ces dernières décennies, interroge à nouveau l'une des formes du corps à corps au théâtre qu'est (que sont) «le(s) sexe(s) en scène(s)», dans le théâtre espagnol le plus récent.

Le thème de ces Troisièmes Rencontres du Théâtre Hispanique se veut provocateur ou racoleur ? Il n'est que l'expression de ce dont l'Espagne de la Transition à la démocratie s'est saisie pour fêter, comme dans de nouvelles bacchantes dionysiaques, la libération des corps, pour exalter les vertus du désordre et de «l'orgiasme», pour explorer les nouveaux espaces de la liberté conquise : le sexe a envahi la presse, le cinéma, la littérature, le théâtre.

Le sexe, force d'insurrection dans le *Nuevo teatro* (Francisco Nieva, Luis Riaza, Romero Esteo, entre autres), le sexe, lieu d'affirmation et d'expérimentation de la liberté retrouvée au cours de la Transition : qu'en est-il du sexe dans le Théâtre Hispanique de fin de siècle ?

Les travaux présentés ici, exception faite de l'article de Xavier Puchades qui s'intéresse surtout aux montages, prennent appui sur les textes et non sur les représentations. Ce qui, étant donné le thème de ce colloque, «sexe(s) en scène(s)», pourrait constituer un paradoxe.

Nous avons ainsi laissé aussi de côté tout ce qui concerne la performance, telle que la pratique par exemple la Fura del Baus dans ses spectacles marqués par la violence, par les actions physiques fortes et perturbatrices, par la proximité physique avec le spectateur, par les jeux de bruitages les plus violents, par le corps nu de l'acteur transformé en matière malléable à volonté, mais aussi par la suppression des échanges dialogiques.

Le parti pris adopté a donc été d'interroger le texte : d'explorer les mises en scène du sexe auxquelles invitent les auteurs dramatiques à partir des didascalies qui orchestrent, dans certaines pièces, des rituels érotiques compliqués et minutieux, mais qui, le plus souvent, ne distillent que quelques indices sur ce que l'on pourrait appeler l'atmosphère sexuelle inscrite dans le texte.

Nous avons sondé aussi les discours sur le sexe, sur la sexualité et sur l'érotisme, pour tenter de cerner ce que ces textes disent ou encore ce qu'ils taisent sur le sexe et la sexualité. Ainsi dans *Quince peldaños*, de Gracia Morales, comme elle-même l'a rappelé au cours de la table ronde qui a clôturé les Rencontres, c'est par son absence même que le sexe est omniprésent, une absence revendiquée par le personnage féminin, Julia.

Nous avons enfin étudié l'exploitation métathéâtrale que certains de ces auteurs font de l'érotisme par ce qu'il comporte de mise en scène, de simulacres et de jeux de voyeurisme et d'exhibition, et nous sommes attachés à mettre en évidence quelques-uns des effets de mise en abîme auxquels la mise en scène des transgressions érotiques donnent lieu. Monique Martinez analyse le sexe comme réflexion sur la communication théâtrale dans le théâtre de José Sanchis Sinisterra. Dominique Breton, quant à elle, met en évidence les jeux de théâtralisation du lit, lieu de tous les fantasmes, dans *Talem* de Sergi Belbel. La question de la théâtralité est au centre de cette réflexion sur le «sexe en scène» dans l'ensemble des travaux présentés ici.

Les auteurs étudiés offrent toutes les formes de mises en scène du sexe, depuis les formes ludiques et joyeuses, jusqu'aux formes les plus grotesques et comiques, depuis les formes les plus sordides ou perverses, voire macabres, aux formes fantasmées, depuis les formes ritualisées aux formes orgiaques. Ils évoquent toutes les formes d'érotismes et de pratiques sexuelles : si un certain nombre de ces pièces –nous rappelle, dans son article, Agnès Surbezy– s'attache à explorer la sexualité «normale» du couple hétérosexuel, mise entre parenthèse le plus souvent par «la banqueroute du désir», «l'exténuation du désir», «la panne du désir»¹, d'autres, comme corrélats des premières, déploient des sexualités longtemps mises à l'index ou marginalisées en une volonté de «revendication du droit non seulement à la sexualité mais aussi aux sexualités : bisexualité, échangisme, homosexualité, sadomasochisme»².

Les auteurs dramatiques et les metteurs en scène invités –nés entre 1957 et 1965– appartiennent aux dites «première génération de la démocratie» (Ernesto Caballero, Alfonso Zurro) et «deuxième génération» (Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra). C'est dans les ateliers et séminaires de formation théâtrale organisés par José Sanchis Sinisterra, invité d'honneur de ces Rencontres, qu'un grand nombre des auteurs de ces générations ont trouvé un espace fécond pour l'écriture théâtrale. Ce sont les œuvres de ces auteurs d'abord que les articles ici présentés analysent.

Les trois premiers articles sont généraux et tentent de dégager quelques tendances et spécificités du théâtre espagnol des vingt dernières années.

Xavier Puchades réalise un va-et-vient entre texte et représentation. Il s'intéresse aux montages les plus récents de quelques-unes des pièces de Paloma Pedrero, Marisa Ares, Maribel Lázaro, Lluisa Cunillé, Sergi Belbel, Ernesto Caballero et Rodrigo García et met en regard la production des années quatre-vingt et celle des années quatre-vingt-dix afin d'en déterminer les spécificités et les évolutions du point de vue de la thématique qui nous occupe. Il pose la question du sexe et du code générique théâtral privilégié dans sa mise en scène et se place essentiellement du point de vue de la réception et de l'acteur confronté à ce type de scènes.

Agnès Surbezy analyse la place du sexe et ses modalités dans l'écriture dramatique de trois auteurs : Ernesto Caballero, Rodrigo García et Sergi Belbel, à partir, respectivement, de *Solo para Paquita*, *Martillo* et *Caricias*. Y a-t-il valorisation ou banalisation de la sexualité ? Faut-il parler de promotion d'une forme de communauté humaine ou de manifestation de l'individualisme narcissique décrit par Gilles Lipovetsky ?, s'interroge t-elle.

C'est au théâtre écrit par des femmes que s'intéresse Isabelle Reck. Le corpus regroupe des pièces d'auteures appartenant aux trois générations qui se sont succédées depuis la fin du franquisme : Carmen Resino et Lourdes Ortiz nées dans les années quarante ; Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares, Mercedes León, nées dans les années cinquante et Margarita Sánchez, Lluisa Cunillé, Itziar Pascual, Mariló Seco, nées dans les années soixante, et, enfin, la plus jeune, laureate en 2000 du Premio Bradomín, Gracia Morales. L'article s'attache à l'étude de la représentation sur scène des jeux sexuels que ces textes orchestrent et du rapport qui s'établit entre le sexe en scène et le sexe dit.

Quatre articles analysent les œuvres des auteurs dramatiques invités.

Monique Martinez entreprend de minutieux levés de cartes du Tendre qui tracent les lieux, contours et reliefs de la thématique sexuelle dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra. Elle constate l'omniprésence du sexe –sous les formes les plus variées– dans une œuvre pourtant caractérisée par sa pudeur, mais aussi l'absence de didascalies sexuelles, le lieu du sexe étant chez José Sanchis Sinisterra presque toujours le dialogue. Sa conclusion met l'accent sur le sexe, comme signe, avant tout, d'humanité et d'altérité dans ce théâtre qui sonde l'âme humaine avec réalisme mais aussi et surtout avec indulgence et tolérance.

Carole Egger trace dans les pièces d'Alfonso Zurro (*Bufonerías*, *Por narices*, *A solas con Marilyn*, *Farsas maravillosas* et *Mascarada canalla*) une trajectoire qui va du sexe joyeux au sexe pervers, et qui met toujours au centre de ce théâtre le rire, rire libérateur qui s'inscrit dans une tradition carnavalesque. Elle identifie les matériaux empruntés à la culture populaire et à la tradition théâtrale espagnole et analyse l'inventivité dramaturgique et linguistique de Alfonso Zurro dans son

travail de revitalisation de cet héritage.

Dominique Breton raconte l'«histoire d'un lit au carré» que sur-théâtralise Sergi Belbel dans *Talem*. Elle guide le lecteur dans le travail de reconstruction du sens à laquelle invite en permanence un Sergi Belbel, perversement ludique ou ludiquement pervers, qui joue avec les fantasmes sexuels de ses personnages et des spectateurs, multipliant les effets de miroir et les labyrinthes de sens géométriquement élaborés. Elle démonte la structure signifiante complexe d'un lit, véritable scène dans la scène, qui est là, imposant, obsédant mais qui résiste jusqu'au bout. Les acteurs quittent l'espace scénique, mais le lit reste là, invitation faite au spectateur, suggère Dominique Breton, à l'étreindre et à en explorer enfin en toute intimité les potentialités.

Caractéristique des nouvelles voies que prend le théâtre espagnol le plus récent, le texte de Borja Ortiz de Gondra, *Dedos*, qu'examine Antonia Amo Sánchez, fait du sexe son axe central : il est un texte, haletant et moite comme un acte sexuel extrême et violent, nous dit-elle, un texte qui orchestre un rituel de sexe et de sang et enchaîne viol sauvage, suicide et mutilation des doigts. Le sexe dit ce que les mots cachent et se résistent à dire ou encore ce qu'ils sont impuissants à dire et, en cela, il s'y affiche d'abord comme une métaphore qui permet d'épingler les défaillances de la société actuelle (solitude, non-communication, intolérance, exclusion etc.). C'est aussi l'un des sens que donne Agnès Surbezy au sexe en scène dans les pièces qu'elle analyse : il est indéniable, conclut-elle, que le théâtre se prévaut de ce thème privilégié pour mettre en relief les perversissements et les ratés de notre ère de communication.

Les deux derniers articles enfin prennent des chemins détournés : ils s'inscrivent dans une autre aire géographique ou une autre époque.

Marie-Françoise Déodat, dans son article «Paroles et violences. Le sexe dans la *comedia* au siècle d'or», analyse d'une part le discours du sexe –un discours habile à «dire sans dire»– et d'autre part la mise en scène du sexe en tant qu'il est porteur de violence, dans un corpus d'une dizaine de pièces de Lope de Vega et de Calderón de la Barca surtout, mais aussi de Vélez de Guevara, de Tirso de Molina et de Rojas Zorrilla. Cette étude apporte de précieux éléments qui nous permettent d'avoir un regard croisé sur les formes théâtrales du XVII^e siècle et sur l'appropriation qu'en font certains des auteurs actuels, par exemple, parmi les dramaturges invités, Ernesto Caballero fasciné par le théâtre de Calderón, et Alfonso Zurro, par les formes de théâtre populaire du moyen âge et du siècle d'or. Carole Egger, comme nous l'avons indiqué, développe plus particulièrement le sexe en scène chez Alfonso Zurro à partir du réinvestissement qu'il fait de ce théâtre des siècles passés.

Eva Golluscio démonte les mécanismes de résistance à la censure imposée par

le régime autoritaire dans les années 1976-83 («*Proceso de Reorganización Nacional*»), dans le corpus de 21 pièces en un acte du premier cycle de *Teatro abierto*, représentées entre juillet et septembre 1981 dans plusieurs théâtres du centre de Buenos Aires. Son étude se concentre sur quatre de ces 21 pièces dans lesquelles les auteurs s'exercent au «sexe politique» : *Antes de entrar dejen salir*, de Oscar Viale ; *Desconcierto*, de Diana Raznovich ; *Cortina de abalorios*, de Ricardo Monti ; *Tercero incluido*, de Eduardo Pavlosky. Cette étude nous permet d'avoir un regard croisé sur le théâtre espagnol des dernières années du franquisme soumis à ce même type de contrôle.

Le sexe en scène peut être introduit de manière directe par l'énergie du corps de chair des acteurs, ou de manière différée par le recours à des artefacts techniques (écrans, vidéo, projection), ou encore par la combinaison des deux. Ce sont les mises en scène qui associent ces deux modes qui nous permettent le mieux de cerner l'impact du direct quand il est question du sexe en scène, qui donnent le plus de force de perturbation au sexe en scène par ce que cette combinaison signifie de brouillage voire de gommage des frontières entre réalité et fiction, sphère publique et sphère privée, et qui donnent aussi le plus de relief à la réflexion sur le rapport du corps (le sexe en scène) à la machine (le sexe médiatisé sur la scène).

Je me servirai de la description de l'un des dispositifs scéniques, imaginé par Carmelo Bene pour son spectacle *S.A.D.E. ou Libertinage et décadence de la fanfare de la gendarmerie salentine (variété en deux aberrations)*³, créé en octobre 1974 au Teatro Manzoni de Milan et présenté en 1977 au festival d'automne à Paris⁴, avec Carmelo Bene lui-même dans le rôle du serviteur. La pièce présente un personnage, le maître, pour lequel un serviteur se transforme en maître ès jouissance, Puntila et Matti au temps des «machines désirantes», comme le résume Jean-Pierre Leonardini⁵ : scène de la masturbation et de l'orgasme jouée à quatre mains, séquence du corps de la prostituée exploré par le serviteur pour le maître au moyen d'une caméra. Ainsi le maître contemple l'image de la prostituée se déshabillant sur un écran de télévision, prostituée placée derrière lui et filmée par le serviteur. Le personnage ne peut supporter ce spectacle que de cette façon différée, doublement différée par la double mise à distance de ce corps érotisé : placé d'une part derrière lui, et, d'autre part, contemplé à travers l'écran de télévision, double stratégie le préservant de toute proximité physique. L'écran efface de la sorte tout sentiment de danger, et le personnage peut alors affronter l'image télévisuelle que le serviteur-metteur en scène (des fantasmes du maître) organise. La caméra et la technique permettent à ce dernier de soumettre le corps de la prostituée à un découpage en séquences de chair. L'écran rapproche ainsi le corps de la prostituée du personnage (jeux des gros plans et des détails, maîtrise du déroulement des gestes), tout en le préservant de la promiscuité des corps. Il

peut entrer dans l'intimité du corps de l'autre et le fantasmer, sans mettre en danger sa propre intimité. Le regard désirant du maître ainsi filtré par le regard du serviteur qui l'oriente dans l'exploration érotisante du corps filmé construit un double jeu de voyeurisme dans lequel se trouve diffracté cet autre jeu de voyeurisme auquel est invité le spectateur : véritables rayons X du spectateur pris dans un va-et-vient constant du corps qui se donne à construire érotiquement et de ce corps médiatisé érotisé par la caméra du serviteur. Le sexe en scène ici devient le lieu à la fois d'une réflexion sur cette position de spectateur au théâtre et sur la théâtralité même, par l'effet-boomerang que ce dispositif et ce jeu scéniques construisent, et d'une réflexion sur l'érotisme et le sexe dans nos sociétés actuelles marquées par une sur-médiatisation du sexe et par une réification du corps (femme-objet de la publicité, de la pornographie, du phantasme masculin etc.). Dans cette pièce, comme l'analyse Jean-Pierre Leonardini, Carmelo Bene, d'une part, «a mis en scène, suivant la règle du «maître de foutraie» sadien, les fantasmes de l'autre, qui labourent le champ social du particulier au général», et, d'autre part, affiche une «volonté, arc-boutée, de saccage, [qui] revient à dissiper sans merci la 'société du spectacle'»⁶. Ce sont là les deux voies qu'explore tout particulièrement le théâtre espagnol des vingt dernières années et les textes dramatiques analysés dans les articles présentés ici.

Le sexe en scène (quand n'interviennent pas d'autres formes du différé dans son sens le plus large, c'est-à-dire de mise à distance, comme la «grotesquisation»), démultiplie l'effet du réel qu'introduit le corps de chair de l'acteur dans l'aire de jeu théâtrale. La nudité du corps de l'acteur et l'érotisme joué du corps à corps des acteurs constituent des trousés dans le réel. Mais l'érotisme n'est-il pas toujours jeu, rituel ? Et c'est dans cet interstice entre l'érotisation jouée sur scène et l'érotisation tout court, qui est déjà jeu, que se glisse la réfraction du corps du spectateur dans le corps des acteurs. Le sexe en scène jette le trouble, il tire le spectateur de la torpeur dans laquelle le plonge l'idéalité de la fiction théâtrale, pour le renvoyer à son propre être, à sa propre intériorité⁷.

L'érotisme des corps joué sur la scène (dont la convention théâtrale ne s'appuie pas sur les mêmes codes que la pornographie ou se présente comme théâtralisation de ceux-ci) est l'une des formes de mise en abîme qui déchirent l'espace fictif de l'aire de jeu théâtrale, en ce qu'il est rituel redoublé, rituel de l'intimité, joué sur l'espace de la cérémonie théâtrale (espace de l'«intercorporité»⁸), en ce qu'il introduit de l'interdit (l'intimité) dans l'espace orgiaque de la transgression (transgression contrôlée) qu'est le lieu théâtral. Nous pouvons ainsi analyser le sexe en scène comme l'une de ces techniques d'«actions poussées à bout», de «thérapeutiques de l'âme»⁹ par lesquelles le théâtre, selon la revendication d'Antonin Artaud, peut «redevenir lui-même», c'est-à-dire :

[...] constituer un moyen d'illusion vraie [...] en fournissant au spectateur des précipités véri-

diques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.¹⁰

[constituer] une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements.¹¹

L'étude du sexe en scène dans ce théâtre espagnol des vingt dernières années, nous montre combien il a bien retenu et exploité la leçon d'Antonin Artaud en faisant du théâtre une «morsure concrète»¹². Des textes tels que ceux de Marisa Ares ou de Borja Ortiz de Gondra, ou encore de Rodrigo García par exemple, semblent bien prôner un «théâtre qui nous réveille : nerf et cœur»¹³ et partir de cette affirmation d'Artaud que «c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits»¹⁴.

C'est pour cette force de perturbation, que le sexe est introduit sur la scène espagnole du XX^e siècle, comme force de revendication contre l'ordre politique, social et moral d'une part : de García Lorca et Alberti aux auteurs du *Nuevo Teatro español* des années soixante-dix, et aux auteurs de la post-modernité confrontés à de nouveaux monstres de la civilisation, tel celui de la «spectacularisation du monde par les médias»¹⁵. Il est introduit d'autre part comme voie d'exploration de l'inconscient humain dans ce qu'il a de plus trouble : *Así que pasen cinco años* de García Lorca, marqué par la psychanalyse et le surréalisme, ou le théâtre de Alfonso Vallejo ou de Maribel Lázaro qui boit aux sources de la folie et fait de celle-ci sa matière, ou encore les auteurs les plus récents qui mettent en scène «la banqueroute du désir».

Isabelle Reck

Notes :

- 1 Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Ed. Seuil, 1998, pp. 144, 147 et 146.
- 2 Pierre Le Vigan, «Pornographie ambiante : le sexe sans qualité», in *Éléments pour la civilisation européenne*, n° 102, sept. 2002, p. 34. Cité par Agnès Surbezy dans son article publié ici, «Qui trop embrasse mal étreint : le sexe vu par les hommes dans le théâtre post-moderne espagnol».
- 3 Carmelo Bene, S.A.D.E ou libertinage et décadence de la fanfare de la gendarmerie salentine. Spectacle en deux aberrations, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Paris, Festival d'Automne, septembre 1977, 176 p. Traduction de Jean-Paul Manganaro et Danièle Dubroca.
- 4 Festival d'Automne à Paris 1972-1982, Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits, Ed. Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982.
«Bene nous convie à un festin de théâtre et casse les assiettes; une orgie blanche. S.A.D.E.

est une suite de chocs en retour, produits par une avalanche de matériaux antagonistes. Les formes spectaculaires recrachées apparaissent irrémédiablement gâtées», analyse Jean-Pierre Leonardini, in «L'histrion scélérat», p. 111-112.

5 *Ibid.*, p. 112.

6 *Ibid.*, p. 111-112.

7 «L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. (...) l'érotisme met la vie intérieure en question. [II] est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question», Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1995, p. 35.

8 Terminologie empruntée à Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 213, citée par Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, Quadrige, 1965, p. 231.

9 Antonin Artaud, «Le théâtre de la cruauté» in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1964, p. 131.

10 Antonin Artaud, *ibid.*, p. 141.

11 *Ibid.*, p. 143.

12 *Ibid.*, p. 133.

13 *Ibid.*, p. 132

14 *Ibid.*, p. 153.

15 J'emprunte cette expression à l'un des sous-titres utilisés par Pierre Fougeyrollas, «La théâtralisation du politique», in Charles Ilouz et Laurent Vidal (coord.), *Jean Duvignaud. La scène, le monde, sans relâche*, Babel, Maisons des cultures du monde, 2000, p. 85.

**Théâtre espagnol fin de siècle :
sexe(s) en scène(s)**

La caricia extraviada. Tratamiento del sexo en algunos dramaturgos aparecidos entre los 80 y 90 en España

Xavier PUCHADES
Universitat de València

En las siguientes páginas, intentamos trazar un esbozo de cómo se ha desarrollado el tratamiento de lo sexual en el teatro español más reciente. Hemos seguido el rastro de este motivo en una serie de textos dramáticos de autores surgidos desde mediados de los 80 hasta principios de los 90 en España¹. Textos que, además, han sido llevados a escena, ya que lo que nos interesaba sobre todo era su resolución escénica y su recepción crítica. De este modo, un primer rasgo caracterizador que se evidencia es un tratamiento disperso y fragmentado del sexo. Es decir, el sexo es un motivo más dentro del desarrollo de estos montajes salvo en algunas ocasiones en que adopta su rol tradicional de motor dramático. Esta fragmentación ha supuesto que concentremos nuestro interés, precisamente, en determinadas escenas o acciones donde lo sexual es totalmente explícito y en otras donde la sugerencia adopta una carga crítica significativa.

Este breve seguimiento a lo largo de casi dos décadas muestra, por un lado, una tendencia general hacia la «grotesquización» del sexo y, por otro, una denuncia de la mediatización o instrumentalización de las prácticas sexuales cotidianas a través de modelos de comportamiento sexual más o menos normativos. Estos momentos son mostrados, sea tendiendo hacia la comedia o hacia lo dramático, como constatación de lo que Jean-Claude Guillebaud denomina «la bancarrota del placer»². En los debates surgidos tras algunas ponencias en este encuentro, se habló de una inclinación excesiva al tratamiento pesimista del sexo en la actual dramaturgia, algo que habría que matizar. Hace poco Rodrigo García³, citando a David Cronenberg, afirmaba que las películas más pesimistas son de hecho las más optimistas, pues ponen en escena cuestiones de la realidad que son obviadas o ocultadas desde otros medios. Los artistas, continúa Rodrigo García, deben seguir siendo ingenuos y creer que verdaderamente pueden cambiar las cosas. Recientemente, Peter Sloterdijk⁴ ha defendido la necesidad de provocar a la sociedad actual, desde un concepto de masa molecular mediática, alejando las expresiones culturales de su general halago conformista respecto a ésta. De algún modo, lo que propone este autor es la revisión del concepto de «provocación» tan necesario para crear un teatro crítico.

El sexo en los 80

A mediados de los 80, parecía quedar ya lejos la supresión que en 1977 se hizo de la censura de espectáculos en España. Desde entonces, el sexo impregnó los diferentes medios de comunicación y creación: revistas que emplean el desnudo femenino como gancho comercial (*Interviú*); colecciones y premios de novela erótica (*La sonrisa vertical*); el desarrollo de un cine pornográfico nacional entre el 78 y el 82 (Enrique Guevara o Jesús Franco); la apertura de salas X en el 84; diversas publicaciones de cómic *underground*, ciertas letras de algunos grupos musicales de la llamada «movida», etc. En el cine se reflexionó, igualmente, sobre la relación conflictiva del sexo y la moral social, tratando una amplia variedad de relaciones sexuales que la dictadura había reprimido, desde la burla, la marginación o la explotación (homosexualidad, transexualidad, incesto...). Por otro lado, en ciertas películas de crónica negra juvenil, el sexo se muestra intrínsecamente vinculado a la delincuencia, las drogas y el rock (Eloy de la Iglesia). El tratamiento del sexo parece conjugar, en general, la provocación contracultural y la reivindicación de una liberación sexual.

¿Qué sucedía en teatro? Según Ángel Berenguer y Manuel Pérez⁵, desde mediados de los 70, aparecen los primeros desnudos en el escenario dentro de lo que se conoció como el «destape»: ya fuese con intenciones comerciales o paradójicamente reaccionarias. El desnudo habita en comedias arrevistadas y se limita, normalmente, a mujeres en ropa interior magreadas por señores poco agraciados, caricaturas del macho hispano o parodias del galán teatral. Son piezas claramente sexistas que siguen la línea de la evasión erotizante del franquismo, contra las que parecen reaccionar algunos de los nuevos autores. No hay que olvidar que el espectador de teatro del franquismo es, en general, bastante conservador y el planteamiento de nuevos valores morales y sociales en escena puede resultar traumático y poco rentable económicamente para los empresarios teatrales. De esta forma, es comprensible que el sexo o lo sexual se utilice para confirmar, todavía más, cuestiones como la sumisión de la mujer al hombre.

El teatro, pues, en mayor o menor medida que la industria del sexo, sigue las grandes tendencias sociales⁶. En este sentido, las obras que encontramos en los 80, escritas por nuevos autores, se aproximan a planteamientos políticos contestatarios o reivindicativos de los 70 y, de algún modo, contraculturales de los 80. Nos referimos a un grupo de autores que desarrollan su teatro fundamentalmente en Madrid. En sus obras vemos una serie recurrente de personajes como prostitutas, homosexuales, delincuentes y drogadictos⁷. El sexo está ligado a una juventud marginal, y en pocas ocasiones se muestra en escena tal y como se hace en las citadas películas de crónica negra. Estos incipientes dramaturgos pretendían recoger teatralmente ciertas injusticias sociales, más o menos candentes, desde presupuestos de tolerancia y con apuntes formales entre lo melodramático y lo

cómico. Personajes como el de la prostituta, por ejemplo, se dignifican aunque, finalmente, acabaran fracasando en su inserción social. Sólo unas pocas obras, como *Squash* (1988) de Ernesto Caballero, conseguirán ir más allá de este planteamiento compasivo de la otredad. Otro personaje, el del homosexual, suele aparecer como travestido, quizás para denunciar la imagen reduccionista de esta cuestión heredada del franquismo. Travestís decrépitos, restos trágicamente olvidados de una época que desaparece⁸.

Por lo tanto, dos de las figuras que durante la dictadura representaban lo «anormal» sexual y socialmente, pasan por una breve transición ficcional donde tratan de disolverse sus rasgos estereotipados, cargados de prejuicios. Es interesante constatar que algunos de estos personajes, como el de la prostituta, desaparecen prácticamente de los textos dramáticos de los 90.

Entre todo este teatro, nos detenemos en *La llamada de Lauren* (1985) de Paloma Pedrero⁹, pues marca una diferencia interesante: el sexo deja de ser algo exclusivo de clases marginales y aparece en un ámbito más cotidiano: la habitación de una joven pareja de clase media. En su puesta en escena, encontramos elementos cuestionadores de la propuesta teatral del «destape», es decir, aspectos como el desnudo o el travestismo son abordados desde la seriedad y la justificación dramática. Este cambio en las expectativas del público pudo ser la causa del escándalo que, al parecer, provocó esta obra, quizás también influyese la introducción de escenas incómodas como cuando el hombre le pide a su mujer que lo penetre con un pene de plástico. Pedrero, pues, no cae en la caricatura, aunque sabe aprovechar la comicidad de un torpe intercambio de roles mediatizado por el imaginario de seducción cinematográfico. La aparición de estas escenas sexuales está justificada dentro de la narración de una crisis matrimonial. Como afirma Estrella de Diego: «Travestirse no implica deseos homosexuales o deseos de convertirse en mujer, sino que puede estar ligado a ritos fetichistas o de otra especie manteniendo los travestidos una vida sexual normal dentro de su sexo biológico -a veces incluso casados.»¹⁰ Si se lee en clave de homosexualidad reprimida, como algunos estudios de la obra lo proponen, se reduce probablemente un sentido más amplio de la obra. Sea como sea, estamos ante una visión de la experiencia sexual marcada por la decepción y el tedio conyugal. El sexo cotidiano aparecerá, en los 80 y 90, normalmente contextualizado en el seno del matrimonio. Quizás sea interesante añadir, que suelen ser parejas estériles.

Frente a este tratamiento de lo sexual en clave realista, encontramos las propuestas de otras dos autoras: Marisa Ares y Maribel Lázaro. La primera desde criterios claramente contraculturales y la segunda desde un planteamiento feminista un tanto radical. *Negro seco*¹¹ de Ares fue estrenada en 1986 (¿paradójicamente?) en un centro nacional como encargo a la autora. Mordecaï Slaughter, personaje recurrente en Ares, es un ente abstracto síntesis de ciertos gustos sexuales que se

asocian a la perversión y al crimen. Mordecai repudia el contacto físico y presenta un inquietante placer escópico que va desde masturbarse viendo bebés hasta la grabación de vídeos *snuff* (en otro de sus textos, *Rotos intencionados*). Es una especie de Sade o conde Cenci posmoderno que habita dentro de una película pornográfica que él mismo dirige. Por este motivo, lo vemos rodeado de personajes femeninos sexualmente excesivos, como una joven ninfómana, o totalmente sumisos, como la asexuada-andrógina que se presta a todo tipo de perversiones. El sexo se muestra desde el atentado a la integridad del otro, algo prohibido legalmente en las películas pornográficas y que resulta sorprendente ver en teatro. Así pues, en *Negro seco* hay escenas de antropofagia, humillación, violación, pederastía, escatología, etc. A diferencia de la obra de Pedrero, aquí sí que se consume la sodomización de un joven por una mujer con un pene de plástico. Aparte de todas estas acciones, el sexo también se narra: como en la historia del jardinero negro que fornicaba con una colegiala. Los personajes son criminales y se dividen en dos extremos: instintivos o intelectualizados. De forma que el sexo oscila entre la brutalidad física y la frialdad cerebral. En medio de ambos, quedan ridiculizados los personajes que representan valores burgueses. El espacio es irreal y remite a una «road movie», inevitablemente estática, o a ciertos paisajes propios del cómic *underground*.

Aparte del tipo de relaciones sexuales y la explicitud (limitada) con que se llevaron a escena, estos momentos se insertan en la obra inesperadamente. Es decir, no se justifican de un modo reconocible por el espectador teatral: con una «trama insulsa», como la denomina la misma autora, la obra «es una exposición de personajes que se interrelacionan por casualidad» sin intención de reflejar la realidad social del momento¹². Por todo esto, y siguiendo los rasgos que propone Baudry, es la obra que más se acerca a un registro pornográfico, si esto es posible en teatro. El sexo no se ha vuelto a tratar así por parte de ningún nuevo autor¹³. *Negro seco* fue un fracaso de crítica y público. La teoría en la que se sustentaba la autora era muy sugerente, su realización práctica (textual y escénica) no parecía todavía madura para tan delicado contenido. ¿Lo estaba el espectador? ¿Lo estaban el director y los actores? En este sentido, Baudry asegura que un actor de cine nunca podría actuar como uno porno, algo que resulta más evidente en el caso del actor de teatro, aunque sólo trate de acercarse a dicho registro interpretativo.

Humo de beleño (1984) de Maribel Lázaro es una historia ambientada en una imaginaria Galicia rural del siglo XVII¹⁴. El tratamiento del sexo se distancia ahora temporal y, frente a un medio urbano, espacialmente. Lázaro reflexiona así sobre la libertad sexual desde presupuestos claramente feministas. La obra comienza con una orgía colectiva de brujas donde se masturban y copulan con el diablo, y acaba en un incendio, tras una especie de violación necrofílica. De este modo, los momentos más agresivos sexualmente abren y cierran la obra: la libertad inicial se castiga finalmente. Las brujas de Lázaro son mujeres mártires

que niegan la leyenda negra que el imaginario masculino ha creado a su alrededor. Esta obra nunca se montó a pesar de haber ganado el prestigioso premio Calderón. Los medios técnicos que exigía su puesta en escena –inhabituales para un nuevo autor– y su ingenua, aunque posiblemente aún molesta, crítica a la Iglesia, pudo influir. La autora montó únicamente *La fosa* (1986): un monólogo de una mujer que mantiene relaciones sexuales con un autista, única forma posible de mantener una relación con un representante del sexo opuesto.

La rápida desaparición de ambas dramaturgas quizás se deba a la radicalidad sexual de sus propuestas. En el fondo, sus personajes siguen siendo marginales y el sexo continúa resultando trágico a pesar del distanciamiento. Por otro lado, es interesante constatar que son las dramaturgas quienes más se arriesgan textualmente con la revisión de la temática sexual en los primeros años de democracia española. Es posible que sea ésta una de las razones, no la única, por la que la mayoría de estos textos dramáticos no hayan sido puestos en escena.

En la década siguiente, el tratamiento del sexo va a ir dirigiéndose hacia lo grotesco o tragicómico. El dramaturgo catalán Lluís-Anton Baulenas es un buen ejemplo y su obra, *Melosa fel*¹⁵ (1989), puede servirnos de puente. Muchos de sus textos, a pesar de haber sido premiados, no fueron puestos en escena hasta años más tarde sin demasiado éxito. Con Baulenas nos movemos en un código más concreto y cotidiano, aunque sigue marcado por lo marginal.

En la obra citada, Antonia es una chica gruesa con problemas en sus relaciones sociales, tanto laborales como sexuales. Su vida sexual depende de la mirada: es una *voyeur* de segundo grado, como ella misma se autodenomina, se excita al mirar a quien está mirando. Los vídeos pornográficos ya no cubren las necesidades de su libido, como se comprueba en una de las escenas que transcurre en un *sex-shop*, lugar insólito hasta entonces en teatro. Su drama, en este sentido, consiste en ser diabética y estar quedándose ciega. Todo se agrava aún más al perder su empleo. La otra protagonista, Gènia, es una prostituta toxicómana que conoce a Antonia en el hospital, será ella quien se encargue de solucionar, interesadamente, los problemas de su amiga. Le propone entonces abrir una casa de citas donde Antonia será la estrella, los anuncios en los diarios dirán: «Gorda y ciega muy morbosa (...) no profesional (...) Póngase ciego con la gorda ciega», espectáculo para clientes de «paladar exquisito». Antonia acepta resignada a cambio de que Gènia siga narrándole historias eróticas de su gusto. La narración erótica es un modo que emplea este teatro para introducir escenas sexuales de forma indirecta, por medio de la palabra. De esta obra interesa, además de la visión grotesca con la que se trata el tema de la prostitución, otras cosas como: el *marketing* sexual de la prostitución; la constatación del uso social del video pornográfico como medio compensatorio; y la existencia de individuos descolgados por su físico del «deber del placer», con su posterior conversión en morbosos objetos sexuales

consumible. La obra no muestra ninguna escena sexual explícita, sin embargo, es la misma Antonia la narradora de toda la historia. Se trabaja así desde la exhibición obscena de la intimidad sexual, algo que caracteriza tantos programas televisivos de confesión en los 90. En la escena final, Baulenas convierte al espectador en un *voyeur* de segundo grado, como Antonia, cuando entra el primer cliente y la ve desnudándose: el espectador ve a otro que ve. Una nueva evidencia de esa bancarrota del placer de la que hablábamos más arriba, a la que hay que añadir ahora la autodestrucción consciente de los personajes y la mediatización económica de sus sentimientos. La potenciación de la condición de mirón del espectador y la mercantilización de los sentimientos son otros aspectos a tener en cuenta en el tratamiento del sexo en los 90.

El sexo en los 90

Baudry afirma que en los años 80 se rentabiliza la industria pornográfica y en los 90 se producen fenómenos como la estilización del porno duro o el éxito de las películas caseras. No parece azaroso que esta versión casera de la pornografía coincida con el éxito del *reality show* televisivo. A partir de 1990, en España, se autorizan las primeras cadenas televisivas privadas; en su inevitable competencia, el sexo jugó y juega todavía un destacado papel, no sólo por la emisión de algunos ciclos de rancio «cine erótico». La televisión exhibe la intimidad sexual de las parejas en concursos y programas de sobremesa y a individuos que representan opciones sexuales alternativas, ya sea desde criterios de tolerancia, normalmente impregnados de morbo, o con objetivos claramente circenses en los *late shows*. El personaje de Pedrero ha salido ya varias veces en estos programas a contar sus cosas, y seguro que también alguno de Marisa Ares. Así pues, el espectador de teatro de los 90, que es también espectador televisivo, no lo olvidemos, posee una visión del tema del sexo muy diferente al de los 80. Por último, la presencia del erotismo en la publicidad, multiplicada desde entonces por estas nuevas cadenas televisivas, es un hecho igualmente destacable. Todo esto determina, directa o indirectamente, el tratamiento del sexo en el teatro de los 90 y el grado de aceptación del espectador. En los autores que veremos ahora, se reflexiona sobre la defensa de la intimidad sexual del individuo. Empezaremos repasando brevemente los primeros textos de Belbel a finales de los 80.

En la oscuridad escuchamos una respiración agitada, un hombre desnudo arrojado y de espaldas al público se masturba hasta llegar al orgasmo entre carcajadas y gemidos. Sergi Belbel acota: «comicidad burlesca». Así comienza y acaba *Dins de la seva memòria* de 1988¹⁶. Belbel sintetiza toda una serie de elementos para disociar la identidad de su personaje: un espejo, personajes gemelos, voces interiores, máscaras, cuerpos, sombras...¹⁷. Personaje con una identidad fragmentada y dispersa, desde las primeras caricias con su hermano gemelo hasta sus experiencias con prostitutas al llegar a la edad adulta. Frente a su hermano, que

está felizmente casado y con trabajo, volvemos a encontrar un personaje excluido. Su borrosa historia remite a Caín y Abel, su martirio, por algunas de las posturas que adopta, a Cristo. Todo se condensa en un sólo instante: el de esa masturbación. Por otro lado, la muerte de su hermano gemelo, de la que es culpable, está irremediabilmente relacionada con ese doloroso orgasmo. Como años después, en 1997, ocurre en *Soy fea*, este ser marginado opta por eliminar a quienes disfrutan, entre otras cosas, de una placentera vida sexual. De la obra, que no se ha puesto en escena, destaca su valor como reflexión sobre el narcisismo posmoderno y sobre la angustia que provoca el «deber del placer».

En la escena final de *AG/VW. Calidoscopios y faros de hoy*¹⁸ de 1985, asistimos al encuentro de una pareja en una discoteca. Inmóviles, desarrollan una seducción intelectualizada y desilusionada. Un beso largo en la boca que «parece apasionado pero no lo es» (acota Belbel) simboliza un encuentro sexual efímero, neutro, que no causa efecto alguno sobre los personajes. Cuando se despiden, no saben sus nombres ni se dejan señas. Esta insensibilidad en el encuentro sexual caracteriza también el tratamiento del sexo en *Minim.mal show*¹⁹ de 1987, pero minimizando ahora el dramatismo de las piezas anteriores. Interesa señalar, en estas dos obras, que el sexo no se frustra por el tedio de la convivencia matrimonial, sino antes incluso de producirse fugazmente. En *Minim.mal show* encontramos, sin embargo, alguna escena donde se comprime ese hastío matrimonial. En el fragmento titulado «Discòpula», sentados en unas sillas, un hombre lee el periódico y una mujer se lima las uñas. Indiferentes, iniciarán un cómico y grotesco «coito acústico» que acaba en un rutinario «te quiero». Algo parecido ocurre con el fragmento 48, «Pentàgon»: en una charla de amigos y como proyección de los deseos sexuales del grupo, los personajes adoptan diversas posturas entre eróticas y ligeramente pornográficas en la penumbra. Al encenderse las luces, son sorprendidos cómicamente. Por otra parte, el desnudo aparece, a lo largo de toda la obra, fragmentado: cada personaje irá subiendo a una silla y enseñará una parte de su cuerpo (el pene, un pecho, etc), mientras el resto lo observa y reacciona indignado, excitado, asombrado, etc. No hay erotización en este peculiar desnudo disperso por varios cuerpos, el comportamiento del auditorio es infantil y, progresivamente, desencantado. Todo esto lo hacen de un modo mecánico, el sonido de un timbre sirve de resorte. Tanto este timbre como el efecto de iluminación anterior, sugieren una manipulación externa de los impulsos sexuales de estos personajes muñequizados, algo que, por otra parte, potencia aún más la complicidad del espectador y el efecto cómico grotesco. Los actores suelen saludar, además, al público tras realizar cada número. Si en el primer texto la experiencia sexual solitaria se muestra como algo doloroso, las relaciones sexuales en pareja o en grupo (rutinarias o fugaces) son mecánicas e insensibles.

Llegamos así a *Tàlem*²⁰ de 1989, donde Belbel opta, definitivamente, por un tra-

tamiento del sexo en clave cómica. La situación es ahora menos abstracta, más concreta y reconocible. Esta vez, se conjuga un doble fracaso sexual: el del tedio matrimonial y el de la cita a ciegas frustrada. *Tàlem*, en principio es una comedia, pero su resultado es otro: para Belbel las relaciones de pareja siempre tienen componentes trágicos y absurdos²¹. Benet i Jornet comentó asimismo que era una comedia de humor a veces hilarante, pero en conjunto un poco triste²². Frente al tratamiento del sexo de los 80, es significativo lo que escribe Belbel en el programa: «¿sexo, droga y *rock and roll*? No. Pura y simplemente una «historia de cama». Pero de hoy». El argumento remite a una comedia de boulevard, un género reconocible por el público. Por otro lado, la cama incita a pensar que algo sexual va a pasar, algo «gordo», por su inusual tamaño. De esa cama se dijo entonces que era una «metáfora de una sociedad vencida por el voyeurismo»²³. Belbel planeó la creación de todas estas expectativas para defraudarlas: el motivo del sexo es una trampa, afirma el autor y director de la pieza. En el personaje de la Amiga podemos verlo con claridad: tras realizar un primer ensayo de *strip-tease* (escena 10) eróticamente aceptable, en el segundo (escena 29), el real, resulta irrisorio y ridículo. De nuevo encontramos un personaje con una vida sexual insatisfactoria, y algo importante, que trata de seducir por medio de estrategias estereotipadas, inspiradas en la industria del sexo. Curiosamente, la recepción general de la crítica fue muy favorable respecto al trabajo de las actrices. De Emma Vilarasau, quien hace el papel de la Amiga, algún crítico dijo que «estaba para raptarla» y cuando fue sustituida por María Lanau, un crítico madrileño dijo: «preciosa figura sobre el escenario». La Amiga no acierta en su seducción ficcional y, sin embargo, seduce al espectador. En el primer *strip-tease*, sus gestos son propios de una bailarina de *peep-show*, con la mirada siempre dirigida al espectador. En el segundo, se parodia el anterior número de *strip-tease*: por un lado, le anuncia su propósito al público diciendo «voy a ser una marrana»; y por otro, sus movimientos son torpes y sin música. La mirada deja de seducir, pues el personaje evidencia ahora su miopía. Se anulan, pues, sucesivamente todos los mecanismos erotizadores del primer *strip-tease*. El desastre es todavía mayor cuando es sorprendida por el Amigo en ropa interior: desnuda, completamente indefensa y sin posibilidad de volver a erotizar su cuerpo. La Amiga ha tratado de disfrazarse de «mujer marrana» y para ello ha recurrido a una erotización artificiosa convirtiéndose en un simulacro, como lo es esa cama: de diseño impecable pero sin una funcionalidad práctica. La cita sexual pierde así la posibilidad de desarrollar una ritualidad o seducción enigmática e imprevisible.

Es la interpretación farsesca y la complicidad buscada con el auditorio lo que provoca que, tanto en *Tàlem* como en *Minim.mal show*, funcione la inserción de escenas sexuales. En *Carícies*²⁴, escrita en 1991, la cosa cambia. Esta obra, afirma el autor y director, trata del desamor en las relaciones entre las personas. Por medio de una combinatoria basada en la diferencia de edades, sexos o situación

social, consigue crear una serie de situaciones límite e inesperadas, algunas de carácter sexual. Por ejemplo, las escenas de la felación entre hombres o el beso en la boca entre dos ancianas. Belbel declaró constantemente que no buscaba la provocación, e insistió en que la puesta en escena reduciría la agresividad del texto²⁵. No parece casual que elija a Pepe Martín, un conocido galán maduro en teatro, para la escena de la felación. Quizás convenga señalar que este actor fue muy entrevistado previamente al estreno y una imagen de la escena citada apareció bastante en prensa. Lo quisiese o no Belbel, los medios avivaron el morbo de la obra. Martín recibió, finalmente, muy malas críticas en Barcelona, su interpretación se calificó de «acartonada». Todo lo contrario, sea dicho de paso, que la opinión de la crítica madrileña. En relación a la felación, Belbel afirmaba que no era un acto gratuito, pues estaba justificado desde la situación vital del personaje, aunque ésta no se explicitase completamente²⁶.

Tras el estreno, las críticas serán en su mayoría adversas y no por razones de las «provocadoras» situaciones sino por el lenguaje empleado. La crítica comenta que los diálogos son pobres, ingenuos, vacíos, obscenos... lo que, sumado a ciertas acciones, lleva a que los actores se sientan incómodos en escena. El público, según el mismo Belbel, se dividió totalmente: el espectador habitual del Remea (gente mayor) salía escandalizado, mientras que el espectador más joven, disfrutaba con la obra²⁷. Lo importante, concluye Belbel, es que *Caricies* no dejaba indiferente. La dirección del autor potencia los rasgos tragicómicos de la obra, de forma que cada escena sintetiza el efecto de *Tâlem*: el receptor espera algo divertido o morboso y se le acaba recordando cosas que quiere olvidar o no desea ver. Al principio de algunas escenas, Belbel lo seduce con un potente *gag*, como el del mal olor vaginal, para girar finalmente hacia lo dramático. La obra en su totalidad funciona así: se acumulan escenas más o menos violentas para acabar con una tierna, la caricia final, potenciando su efecto. Esta acumulación de situaciones encadenadas es un mecanismo habitual en algunos textos de Belbel. La puesta en escena seguía buscando la complicidad del espectador para quizás, como dijo un crítico, evitar escenas de mal gusto²⁸. Y en la de la felación ocurre eso: el chico habla con la boca llena y el público ríe...

Veamos ahora lo que ocurre en dos autores muy diferentes, que surgen poco después de Belbel: Rodrigo García y Lluïsa Cunillé. En *Acera derecha* (1989), Rodrigo García exploraba, entre otras cosas, las relaciones de poder como algo no marcado por el género: los roles amo / esclavo no coinciden necesariamente con lo masculino / femenino. En *Notas de cocina*, coloca a dos hombres compitiendo por una misma mujer desde estrategias de seducción tradicionalmente adscritas a lo femenino. García suele denunciar las convenciones sexistas ridiculizando algunos comportamientos del hombre o, también, mostrando abiertamente su violencia. Las relaciones sexuales las va a escenificar más explícitamente a partir de *El dinero* de 1996, por medio de una serie de «esculturas vivas» donde

se recogen todas las «imágenes-sexo» del porno: felación, penetraciones, *cunilingus*, etc.²⁹. Son formaciones escultóricas vestidas y mudas rodeadas, como en el porno, de música ambiental de muy diversos géneros, desde la música clásica al tecno. En *El dinero*, un actor adopta una postura determinada y otro acopla sus genitales como le place, al ser tres actores las combinaciones son diversas y se realizan en diferentes puntos del espacio. Al acabar esta primera serie, la actriz tira unas monedas al aire y los dos actores se lanzan al suelo a por ellas. Relaciones fugaces, pasivas y mecánicas, marcadas otra vez por el dinero. En otro momento, mientras uno de ellos lee un estudio decimonónico sobre el apareamiento animal, los otros dos se abrazan para acabar luchando. En García no se distinguen las relaciones sexuales humanas de las de los animales, y éstas de una pelea violenta por la supervivencia. Tras estos esporádicos y petrificados encuentros, suelen llegar los golpes, los gritos y los insultos. La acción más sugerente sucede cuando un actor se pone a gatas sobre una mesa y los otros dos lo miran de cerca: uno a los genitales y el otro al rostro. Cuando han repetido la acción varias veces, acaban excitados y componiendo figuras donde mientras uno mira los genitales de uno de ellos, el otro lo penetra. Con esta acción, García sintetiza los centros de interés de la cámara pornográfica: el rostro y los genitales en primer plano³⁰. El automatismo y la perfección con la que realizan los cambios de postura, remiten a la profesionalidad y al simulacro sexual de este género: repetición, fragmentación, ausencia de narración, nula psicología en los personajes, etc. Esto no quiere decir que sean gratuitas, responden a un orden rítmico global y a unas evidentes intenciones críticas. Tampoco quiere decir que sean X, pues de la imagen pornográfica García anula el desnudo, la eyaculación y la mujer como centro de interés.

Al año siguiente, se estrena *Protegedme de lo que deseo*, donde el sexo aparece tratado de un modo brutal, cercano a la estilización del porno duro de los 90. Se evidencia un gusto por lo sucio y la monstruosidad (penes de plástico enormes, enanos obscenos...). El dispositivo escénico, una caja de 3x3 metros con una pequeña puerta, y el alejamiento del espectador que ve lo que sucede dentro de la caja con dificultad, potencia el deseo voyeurista. Dentro de esa caja sucede de todo: las posturas sexuales de *El dinero* se convierten ahora en una verdadera orgía y la única mujer que hay es sometida a varios actos de vejación. Todo lo que en *El dinero* se dispersaba aquí se condensa en el espacio y se multiplica en número de cuerpos. Esta obra es el negativo de *Notas de cocina*: para llegar al acto sexual ya no son necesarios la seducción ni el enigma del encuentro. No hay que olvidar, por otra parte, que en *Notas de cocina* la seducción es interminable y sin un claro «vencedor». En *El dinero*, finalmente, se genera un agotamiento general favorecido aún más por un espacio que va convirtiéndose en un vertedero. Las exquisitas recetas culinarias de *Notas de cocina*, son ahora una nube de fritanga y vómitos. Con todo ese exceso, próximo a lo abyecto, los momentos de

calma son casi peores. Como obra abyecta perturba la identidad y el orden del sistema de consumo actual, preguntándose sobre el verdadero origen de nuestros deseos, focalizando su atención sobre la alimentación, el ocio y el sexo.

De 1999 es *Conocer gente, comer mierda*³¹. A diferencia de las dos obras anteriores, ahora sólo habrá dos actores para las escenas sexuales: Patricia Lamas y Miguel Ángel Altet. Instintivamente, a pesar de que no existen personajes, el espectador piensa en escenas cotidianas propias de una pareja. En los momentos centrales aparece, además, un niño y algunos textos hacen referencia a las dificultades de las relaciones amorosas. Ahora, las posturas no sólo se realizan mecánicamente sino que también se producen mientras los actores simulan leer un libro, concretamente la Biblia, con lo que se marca aún más su indiferencia y frialdad. De las posturas sexuales se pasa a acciones donde un actor sostiene a otro, hasta que Altet cae y Lamas se pone de pie sobre él con una máscara de lucha. Acciones más tarde, la eyaculación (elemento fundamental en el porno) se realiza por medio de latas de refresco sobre el rostro y el cuerpo de ambos, con todo lo que esto significa simbólicamente. Más adelante, ambos se desnudan por turnos y se visten con luces intermitentes. Esta acción (algunos críticos han dicho que eran desnudos gratuitos) conjuga, en las diferentes posiciones que adoptan, referencias a desnudos eróticos pictóricos, fotográficos y publicitarios. Los cuerpos se convierten en anuncios luminosos, su mirada es ambigua: ¿indiferente, sumisa, seductora...? Si las posturas sexuales anteriores podían hacer referencia a iconos sexuales no occidentales como el kamasutra, ahora el desnudo procede del arte occidental del que ha tomado su modelo la publicidad o el erotismo fotográfico³². A diferencia del discurso publicitario y el erótico, estos cuerpos no seducen ni prometen felicidad alguna. Cuerpos que tampoco remiten a los cánones de belleza física, por tanto, son todavía menos deseables. Los actores de La Carnicería Teatro se funden con los objetos de la sociedad de consumo que manipulan, se cosifican con su contacto, se consumen entre ellos, y sus cuerpos usados acaban siendo un objeto consumido más entre el que puebla y ensucia el escenario al acabar la pieza. El porno duro de *Protegedme de lo que deseo*, se convierte ahora en porno casero. Las posturas sexuales en García son muy sugerentes y pueden ser asociadas, pues, con muy diversos referentes: con el porno (profesional, casero, duro...), con la tradición pictórica occidental, con la publicidad y la fotografía, etc. En esto radica precisamente su riqueza y su inquietud. Las estrategias erotizadas de la publicidad son parodiadas en *Conocer gente*... En este sentido, la obra está partida por un «descanso publicitario»: una especie de instalación donde simultáneamente vemos un vídeo porno de los 70 (una felación) y dos *tetra-bricks*, iluminados por sendos cenitales y acompañados por una canción dedicada a la marca de vino, conocido por su mala calidad, que representan. Se trata de una deconstrucción evidente del discurso publicitario erotizado. El hecho de que esta película sea del 70 y se proyecte en super-8 provoca, además, un extraño distan-

ciamiento: nada tiene que ver con el porno de los 90, ni en calidad de imagen ni en su narración.

En sus últimas producciones, *After sun* y *Haberos quedado en casa, capullos*, la presencia del sexo se reduce aunque sigue presente. En su más reciente estreno, *A veces hago estas cosas cuando estoy cansado*, García opta de nuevo por un sexo duro y abyecto. No parece casual que esta obra esté dedicada a la televisión basura. Sin embargo, el montaje no funciona como otros. Esta vez se emplea una proyección de video porno de los 90, con un conocido actor, y los gestos obscenos de los actores asaltan físicamente al público. Por otro lado, dos de estas piezas han creado mucha polémica por el empleo de animales vivos en escena. Momentos que han sido relacionados por algunos críticos con prácticas zoofílicas. Si en Baulenas veíamos una escena en un *sex-shop*, García, en *Haberos quedado en casa, capullos*, puso en escena el último monólogo dentro de una cabina de *sex-shop* real. El espectador veía a los actores a través de los cristales y en diferentes perspectivas, pues estos escenarios son giratorios. Se trata de un desplazamiento del imaginario sexual: un espacio erotizado donde no pasa nada explícitamente sexual.

Queremos terminar con una dramaturga de los 90: Lluïsa Cunillé. En *La festa*³³ (1993) obra escrita poco después de *Caricies* y *Auto*, un hombre y una mujer escapan de una fiesta y se esconden en la habitación de los anfitriones. La expectativa está clara: una fiesta, una habitación y una pareja. Desde el principio, los dos personajes se moverán constantemente alrededor de la cama, hablando de naderías que, no hay que olvidar, son muy parecidas a nuestras conversaciones cotidianas. Decir que Cunillé no habla de nada es afirmar que la vida en la sociedad actual no tiene ningún interés. ¿Por qué son naderías entonces? Porque aquí no hay apasionadas aventuras amorosas o sexuales desde un punto de vista novelesco. Cunillé, como otros dramaturgos actuales, siembra preguntas en un árido universo banal del que el espectador desea escapar en sus momentos de ocio cultural. Si, como dicen algunos, la autora sólo hablase de banalidades, tendría un éxito de público que, actualmente, no tiene. Los dos personajes de esta obra, como dos experimentados y eternos adolescentes, tratan de seducirse constantemente: se regalan cosas, se tocan puntualmente, bailan... Procesos que el espectador reconoce por su propia experiencia vital. Se observa, sin embargo, un cansancio y una desilusión en este largo prolegómeno al encuentro sexual. No lograrán excitarse hasta que empiecen a imaginar, en voz alta, a los dueños de la habitación como una pareja atractiva y joven en pleno acto sexual. Volvemos a encontrar, pues, una situación erótica narrada con la diferencia de que en esta ocasión es una creación compartida. Las sábanas de la cama se van abriendo a sus cuerpos, ambos se persiguen oral y físicamente en un peculiar ceremonial de apareamiento. Finalmente, cuando están a punto de besarse, se apaga la luz. Cuando volvemos a verlos, están vistiéndose de espaldas, proponiendo futuras citas (con

la misma desilusión del principio) y volviendo a una fiesta que no les agrada. Arreglan antes, cuidadosamente, la cama, como si no hubiese pasado nada. La habitación parece ser ahora, a través de una serie de recursos dramáticos, la de un hotel o una pensión. De nuevo, el espectador percibe esa sensación de fracaso, de bancarrota del deseo que venimos examinando en otros textos. El imaginario que nos proporciona la industria del sexo ha intercedido, otra vez, para consumir un acto sexual real, aunque dejando un mal sabor de boca. Cunillé ralentiza todo el ritual de un encuentro fugaz: el fracaso no está en el resultado, sino en el proceso previo. Estas estrategias de seducción aparecen en muchas de sus obras, por ejemplo, en *Privado*³⁴. Una mujer, siempre tendida en la cama de un hotel, debe decidirse entre dos hombres: un extraño y un conocido. Con este último, mantiene una relación amorosa más o menos larga. La obra se abre con el extraño mirándola dormir, y se cierra con su amante habitual fotografiándola con cierta violencia simbólica, escena que recuerda a *Blow-up* de Antonioni. Los personajes de Cunillé tratan de descubrir las sendas del deseo, pero acaban enredados en la maliza de los silencios y los malentendidos.

La caricia extraviada

Sabemos que son pocos los autores y las obras analizadas, pero conociendo lo que dejamos fuera, podemos esbozar una serie de ideas a modo de conclusión. Se ha producido un cambio obvio entre el tratamiento del sexo en el teatro antes y durante el periodo democrático en España, incluso entre los 80 y los 90. De ser algo exclusivo de grupos sociales marginados, entendido como algo doloroso y destructor en los 80, ha pasado progresivamente al dominio de lo cotidiano, del ciudadano medio, en los 90. En este ámbito, la sexualidad se convierte progresivamente en un deseo consumible. Este teatro intuye así el paso de la reivindicación de la libertad sexual al actual liberalismo sexual³⁵. Los textos de los 90 constatan una mercantilización de los sentimientos y del sexo, sin caer en el neopuritanismo o lo «políticamente correcto», de modo que ofrecen una estimulante visión crítica. Denuncian que la ritualidad sexual cotidiana ha dejado de ser imprevisible, enigmática e íntima, para aparecer frustrada al querer emular los simulacros sexuales que la industria del sexo y otros medios como la televisión, la publicidad o el cine ofrecen como modelos de comportamiento sexual normativos. En la imagen X se tiende a disolver la relación con el otro y es lo que podemos apreciar en las obras analizadas donde las relaciones sexuales, ya sean fugaces o duraderas, legitimadas o marcadas como perversiones, fracasan. Y no importa que el otro sea conocido o desconocido, hombre o mujer, animal u objeto. Los cuerpos se distancian, quizás como metáfora del oculto temor al SIDA o de la progresiva tecnologización de lo sexual.

A nivel formal, hay que destacar la progresiva inserción de las escenas sexuales

en obras que rompen o cuestionan estructuras dramáticas clásicas, lo que lleva a algunos críticos a leerlas como gratuitas o injustificadas. Por otro lado, se tiene muy en cuenta la presencia del espectador, como mirón a quien se le rompen constantemente las expectativas y se le exige cierta competencia crítica y creativa. La interpretación de ciertas situaciones sexuales, como hemos visto, puede generar cierta incomodidad en los actores y en el público. Si se trata de resolver de un modo más o menos realista se tiende a una resolución escénica bastante pudorosa (se bajan las luces o se apagan, se oculta a los actores...), aunque también se puede optar por algo más sencillo, en apariencia, como es la narración erótica. Cuando el director se decide a mostrarlo claramente, se tiende a la grotesquización o al extrañamiento a través de modelos de representación sexual o erótica procedente de otros medios (artísticos, pornográficos, publicitarios...). Actualmente, el tratamiento del sexo desde la comicidad más elemental convive con posicionamientos más críticos y reflexivos. Podríamos estar en camino de un nuevo cambio en el tratamiento del sexo en clave trágica, como están realizando actualmente algunos dramaturgos europeos.

Ante todo esto, el espectador y la crítica siguen prefiriendo, en general, que el teatro cuente los problemas relativos a la sexualidad desde presupuestos más cercanos a la comedia, aunque sean más o menos grotescos. Cuando no es así, la obra de teatro es pornográfica, provocativa, gratuita o habla de naderías. Sin embargo, hay algo común en todas las obras analizadas y es la constatación de que la sociedad actual ha extraviado el rastro de las caricias. Ante esta situación, el teatro, de momento, sólo puede lanzar preguntas a los testigos.

Notas:

- 1 Hablamos de textos dramáticos para poder acotar aún más nuestro objeto de investigación, dejando de lado experiencias teatrales no textuales, como la Fura dels Baus, que convendría, quizás, tener en cuenta en un estudio más completo de la puesta en escena del sexo.
- 2 Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, pp. 103-166.
- 3 Bruno Tackels, «Rodrigo García. En guerre contre les mass media», *¡Mira! L'Espagne loin des clichés*, Cahier spécial Mouvement n° 16, Paris, 2002 (sin pagar).
- 4 *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- 5 Ángel Berenguer-Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 51-64.
- 6 Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Collin, 1997, p. 65.
- 7 Me refiero a textos como *La edad de los perros* (1989) de Alfonso Armada; *Última nota* (1985) de Leopoldo Alas; *Oseznos* (1992) de Ignacio del Moral; *El laberinto de cristal* (1986) y *La ciudad, noches y pájaros* (1989) de Alfonso Plou; *Los peligros de la jungla* (1985), *Malfarío* (1987) y *Librame, Señor, de mis cadenas* (1989) de Antonio Onetti, etc.

- 8 Ese rechazo del homosexual en la dictadura se ve criticado en diversas obras como *Besos de lobo* (1986) de Pedrero o *Perfume de mimosas* (1988) de Miguel Murillo; de la figura del travestí decrépito: *La puñalá* (1986) de Onetti, *Hazme de esta noche un sueño* (1991) de Jorge Márquez y, con otras intenciones, *Madame Artú* (1992) de Leopoldo Alas; el tema del lesbianismo se recoge en *El color de agosto* (1987) de Pedrero y *Ejercicios de olvido* de Daniela Fejerman, y en clave grotesca en *La fuga* (1986) de Maribel Lázaro. La homosexualidad sin tapujos, aunque de pasada, la encontramos en *Caricies* (1991) y *Oh, San Francisco* (1992) de Belbel. Desconozco, de momento, cuál es la evolución del personaje del homosexual en los 90. Sobre la 'moda' del travestismo se puede consultar la "Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70" realizada por Phyllis Zatlin, en la revista *Estreno*, vol VI, nº 1, primavera 1980, pp. 11-22.
- 9 En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, edición Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999. *La llamada de Lauren* se estrenó en Madrid en 1985, en el Centro Cultural de la Villa con dirección de Alberto Wainer. El texto recibió el premio de Teatro Breve de Valladolid en 1984 y ha sido montado en diversas ocasiones posteriormente, incluso en Barcelona.
- 10 *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, p. 190.
- 11 Colección Nuevo Teatro Español nº 6, CNNTE, Madrid, 1987. El texto fue estrenado por Guillermo Heras en la Sala Olimpia (CNNTE) de Madrid en 1986.
- 12 Antonio Fernández Lera, «Marisa Ares y *Negro seco*: desde la retaguardia», Madrid, *El Público*, mayo 1986, p. 19.
- 13 Los autores españoles de los 90 no repetirán esa radicalidad, que sí observamos en otros autores europeos actuales como la inglesa Sarah Kane o el austriaco Werner Schwab.
- 14 Publicado en *Primer acto* nº 212, enero-febrero 1986. El texto había recibido el premio Calderón de la Barca 1985.
- 15 La obra ha sido publicada en dos ocasiones y ambas en catalán: en la revista *Escena*, Barcelona, abril-mayo 1990, colección de textos nº 7 y en Edicions 3i4, Valencia, Colección de Teatre nº 29, 1993.
- 16 Barcelona, Colección El Galliner, Edicions 62 nº 104, 1988. No existe traducción al castellano. Premio de Teatre Ciutat de Granollers, 1987, ex aequo. Sin estrenar.
- 17 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 93 y ss.
- 18 Publicado en: Madrid, CNNTE, Colección Nuevo Teatro Español nº 1, 1986. Premio Marqués de Bradomín de 1985. Fue estrenado en 1986 por Juanjo Granda en la Muestra de Teatro Joven de Cabueñes (Oviedo).
- 19 Publicado en: Valencia, Edicions 3i4, Teatre nº 27, 1992. No hay versión en castellano.
- 20 Publicado en castellano en Madrid, CNNTE, Colección Nuevo Teatro Español nº 7, 1990 y en catalán en Barcelona, CDGC-Editorial Lumen, Colección Teatre Català Contemporani nº 1, 1992.
- 21 Jaume Comellas, «Sergi Belbel dirigeix l'estrena de Tàlem, la seva última obra, al Teatre Romea», Barcelona, Avui, 12-4-1990.
- 22 Texto del programa de mano, incluido en la edición catalana de 1992.
- 23 Fernan Corbella, «Historia de una cama», Madrid, *Reseña*, julio-agosto 1990.
- 24 La obra está publicada en castellano en: Madrid, colección de textos de *El Público*, 1992. En catalán: Barcelona, Edicions 62, El Galliner nº 127, 1992.

- 25 Gonzalo Pérez de Olaguer, «Sergi Belbel aborda el drama urbano», Barcelona, *El Periódico*, 26-2-1992.
- 26 Jacinto Antón, «Sergi Belbel estrena *Carícies*, una ronda de diálogos entre personajes desarraigados», Barcelona, *El País*, 27-2-1992.
- 27 Muntsa Tarrés, «Sergi Belbel: *Carícies* no és indecent», *Diari de Terrassa*, 21-3-1992.
- 28 Pablo Ley, «*Carícies*: un montaje teñido por el miedo profundo a pasarse de la raya», Barcelona, *ABC*, 2-3-1992.
- 29 Parece ser que García se inspiró en las «esculturas vivas» de Gilbert & George. Las acciones más violentas parten de otro artista plástico: Bruce Nauman. *El dinero* se estrenó en junio de 1996 en la Cuarta Pared de Madrid, dirigida por el propio García. Empleó un texto del *Rey Lear* (de García) y otro para la ocasión recogido, en parte, en el programa de mano. Lo más interesante a nivel textual es la utilización de textos ajenos, como había hecho en anteriores montajes, y momentos de improvisación de los actores. Los autores fueron: Ortega y Gasset, «Papeles sobre Velázquez»; poemas de Anne Sexton; Charles Darwin, «El origen del hombre» y Jean-Luc Godard, subtítulos de la película «JLG Autorretrato en diciembre».
- 30 Roman Gubern, *El eros electrónico*, Madrid, Taurus, 2000, p. 181.
- 31 La obra se estrenó en La Alternativa 1999, en la Cuarta Pared de Madrid con dirección de García. Es una obra con poco texto del propio García, sin publicar. La obra comienza con la lectura de un fragmento del *Eclesiastés*. *Conocer gente, comer mierda* fue la primera obra de la Carnicería que se vio en Cataluña, concretamente en el Festival de Sitges 2000.
- 32 John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 148.
- 33 Este texto fue un encargo del CDGC dentro de un ciclo de nuevos autores titulado *Diàlegs*. La obra se estrenó en febrero de 1994 en el Teatre Romea de Barcelona con dirección de Nuria Furió. Publicada en catalán: Barcelona, Lumen-CDGC, Col·lecció Teatre Català nº 6, 1996.
- 34 Estrenada en la Sala Beckett de Barcelona en abril de 1998, dirigida por Xavier Albertí. Publicada en castellano en: Barcelona, *Escena* nº 37, 1997.
- 35 Guillebaud, *op.cit.*

Qui trop embrasse mal étreint : le sexe vu par les hommes dans le théâtre postmoderne espagnol

Agnès SURBEZY

Université de Toulouse-Le Mirail

«Séduction non stop», «*sexduction généralisée*»¹, il semblerait que l'homme postmoderne se doive de plaire. Liberté et épanouissement sexuels sont revendiqués partout et par tous, imposés par le battage que font autour d'eux les médias, le cinéma, la littérature, etc. Jusqu'à la science qui les prescrit pour notre bien-être. On pourrait, forts de ce constat, supposer que la relation à deux, une relation devenue nettement plus mobile et plus souple mais qui n'en resterait pas moins une relation à l'autre, est au cœur des modes de vie contemporains. Détrompez-vous, répond le philosophe : «Don Juan est bien mort ; une nouvelle figure, beaucoup plus inquiétante, s'est levée, Narcisse, subjugué par lui-même dans sa capsule de verre»². La perversité du phénomène irait même plus loin, puisqu'à trop l'exhiber, c'est le sexe lui-même que l'on serait en train de dénaturer «pour faire en sorte qu'il ne soit plus qu'une question d'hygiène corporelle»³. Ces propos de Ludovic Maubreuil à propos du cinéma sont-ils applicables au théâtre ?

C'est un fait, le théâtre espagnol depuis 1975 s'est emparé de la thématique sexuelle. A la volonté militante de l'immédiat post-franquisme d'en finir avec les tabous du passé, a succédé, dans les années 80 et surtout 90, l'utilisation de ce thème parmi d'autres, au profit de la communication dramatique.

Le théâtre que l'on qualifie de postmoderne s'inscrit dans ce mouvement. On peut donc se demander quel éventail de possibilités il explore dans un domaine aussi vaste et polymorphe, de quelle(s) manière(s), dans quelle(s) perspective(s). Il est en effet à supposer qu'il n'a pas la même latitude que le cinéma, par exemple, du fait de la présence physique des corps sur scène, de cette proximité qui échappe à la médiation de la caméra et de l'écran.

D'autre part, les critiques qui interrogent la place du sexe au théâtre comme Gustavo Geirola, Beatriz Rizk ou A. Costantino⁴, et tout particulièrement ceux qui analysent le théâtre de la postmodernité, semblent centrer leur intérêt moins sur la sexualité «normale» du couple hétérosexuel que sur des sexualités longtemps mises à l'index ou marginalisées. Il s'agit sans doute là du reflet de ce que

décrit Pierre Le Vigan comme une revendication du droit non seulement à la sexualité mais aussi «aux sexualités : bisexualité, échangisme, homosexualité, sadomasochisme»⁵. Le théâtre se fait-il réellement l'écho de ce phénomène de société ou est-ce, à l'inverse, ce dernier qui informe et oriente la réflexion de la critique ? C'est aussi l'autre versant de la sexualité, la sexualité féminine revendiquée comme telle et mise en discours par des femmes (dramaturges et personnages), qui est mis sur le devant de la scène.

Se desecha, de esta manera, cualquier asomo inicial de objetivización del cuerpo femenino, por parte del espectador, al chocar con lo que T. de Lauretis ha señalado como “las convenciones del ver, y las relaciones de deseo”, de manufactura “heterosexual”, lo que quiere decir desde el punto de vista referencial del hombre.⁶

Ce propos de Beatriz Rizk concerne la création dramatique féminine, mais qu'en est-il lorsque ce sont des hommes qui écrivent ?

Ce sera l'un des enjeux du présent travail d'envisager la place du sexe et ses modalités dans l'écriture dramatique –masculine– de trois auteurs postmodernes, Ernesto Caballero, Rodrigo García et Sergi Belbel, à partir, respectivement, de *Solo para Paquita*, *Martillo* et *Caricias*⁷. Il s'agira aussi de s'interroger sur la signification du sexe dans ce théâtre : y a-t-il valorisation ou banalisation de la sexualité ? Faut-il parler de promotion d'une forme de communauté humaine ou de manifestation de l'individualisme narcissique décrit par Gilles Lipovetsky ?

De l'incommunicabilité du couple et de l'insuffisance du sexe...

Dès le premier contact avec les textes analysés, la thématique du sexe ou de la relation de couple se dessine, directement ou en filigrane. Elle est suggérée par les titres explicitement ou implicitement, avant d'être renforcée par les *dramatis personae*. Avant même d'aller plus loin, force est de constater que l'ouverture de ces pièces interroge la relation à l'autre, qu'elle soit sentimentale, conjugale ou sexuelle. Pour commencer, nous nous intéresserons donc à ces didascalies aperturales que sont le titre et la *dramatis personae*, ainsi que les indications temporelles ou spatiales lorsqu'il y en a. Le texte de Sergi Belbel, 10 séquences et 1 épilogue dans lesquels tous les personnages se croisent, toujours en duo –pour ne pas dire en couple– autour de situations quotidiennes, ne laisse aucun doute. Son titre évoque immédiatement la sensualité voire la sexualité : *Caricias*. Si rien ne nous dit ce qu'il en est de ces caresses, si l'on ne sait pas de quelle nature elles sont, si l'on ignore leur issue, on ne peut pas davantage en inférer si elles renvoient à une(des) relation(s) harmonieuse(s) ou au contraire à un dysfonctionnement sexuel. Les autres indications ne nous éclairent pas davantage. Elles nous situent dans un univers urbain, dans les années 90. Quant aux personnages, leur caractérisation n'est guère plus précise. Ce sont des êtres anonymes, qui ne sont

différenciés que par leur sexe et leur âge. Cette *dramatis personae* peut d'ailleurs s'organiser par paires : Chico/Chica, Hombre Joven/Mujer Joven, Hombre Mayor/Mujer Mayor, etc. Ce fonctionnement binaire qui associe un homme et une femme dans chaque tranche d'âge comporte une exception, Niño, qui occupe en outre une position à part, au centre de la liste. On peut se demander si cela ne renvoie pas à une espèce de statut à part, encore indifférencié, un peu comparable à celui décrit par Michel Foucault à propos de la figure du garçon dans la Grèce antique. Quoi qu'il en soit, ce statut particulier de Niño souligne à la fois les correspondances qui s'établissent entre les autres personnages et le mélange des genres et des générations auquel se livre la liste des personnages, interrogeant ce jeu de correspondances par trop évidentes.

Solo para Paquita d'Ernesto Caballero, monologue en trois volets d'une femme meurtrière (amante délaissée tuant l'inconstant, patiente abusée assassinant son médecin, actrice supprimant son metteur en scène), pose aussi le problème de la relation à l'autre, mais d'une manière différente, par défaut. La différence tient en effet à deux éléments déjà présents dans le titre : l'unicité du personnage d'une part et le point de vue qui va être adopté. On n'assistera pas à la confrontation de personnages mais au récit de la confrontation par l'un d'entre eux, ou plutôt l'une d'entre eux. On peut noter, en réponse à l'une des questions que nous nous posions en introduction, que l'écriture masculine prend ici en charge, avec d'ailleurs beaucoup de justesse, le discours féminin. Pour autant, il est peu probable ici que le sexe apparaisse autrement qu'articulé en discours. En effet, d'après ce qu'il nous a été donné de voir ou de lire, autant des scènes de masturbation masculine ont été et sont représentées, autant la masturbation féminine, malgré un phénomène social de «dépathologisation» et de valorisation de l'onanisme⁸, ne semble pas avoir droit de cité sur les planches. Il y a sans doute là une différence fondamentale entre le théâtre et le cinéma, du moins le cinéma pornographique. Celui-ci se permet de violer ce tabou qui semble difficilement franchissable au théâtre, du fait de la proximité physique des spectateurs avec les acteurs notamment. Reste que cette question de la distance n'explique pas tout. Pourquoi cette différence entre onanisme masculin et féminin ? Peut-être cela a-t-il un rapport avec les notions d'extériorité et d'intériorité, cette dernière étant malgré tout mise à distance au cinéma par la médiatisation de la caméra et de l'écran. Peut-être aussi faut-il invoquer l'origine fondamentalement masculine du discours de la sexualité que rappelle Beatriz Rizk⁹, à la suite de Michel Foucault. Quant à savoir si, aujourd'hui, on l'a dépassée pour permettre à un discours authentiquement féminin de se développer, c'est l'objet de débats qui parcourent aussi bien la réflexion historique que sociologique ou anthropologique sur la sexualité. En tout état de cause, avec *Solo para Paquita*, on est face à une femme seule, dont la solitude même met en question le couple. Faut-il en déduire que la

création théâtrale contemporaine dans laquelle s'inscrit cette pièce vient corroborer le propos de Ludovic Maubreuil qui voit, dans la relation de couple montrée au cinéma ces dernières années, «la peinture de l'incommunicabilité du couple et de l'insuffisance du sexe»¹⁰ ?

Le texte de Rodrigo García, *Martillo*, réécriture postmoderne de l'histoire d'Agamemnon et de Clytemnestre, quant à lui, semble à première vue porter un titre sibyllin et sans rapport avec la relation de couple ou la sexualité. Néanmoins, si on y regarde de plus près, le marteau par sa symbolique se rattache à la notion de mariage¹¹ et celle-ci au sexe par le biais de la procréation et plus récemment du nécessaire attachement et de l'attraction physique supposés entre les jeunes mariés. La sexualité est également rappelée, non sans une certaine brutalité, dans la *dramatis personae* par la désignation de Casandra comme «adivina de Troya, puta de Agamenón» (p. 112). De plus, cette pièce a la caractéristique, par rapport aux deux autres, de renvoyer à des personnages qui ont un référent clairement identifiable pour le récepteur. Ils sont associés à un réseau de relations familiales, sentimentales ou sexuelles dense, à une histoire complexe au croisement d'Eros et de Thanatos. L'attendu de cet incipit est donc tout sauf la peinture d'une relation de couple équilibrée, d'une sexualité épanouie ou joyeuse... On est dans le registre de la tragédie, au moins thématiquement, des conflits et de la violence. Violence que suggère, par-delà sa dimension «matrimoniale», le marteau sous le signe duquel se place le texte.

La guerre des sexes aura-t-elle lieu ?

La violence dans *Martillo* va au-delà de cette première impression. Le texte croise sans cesse les champs lexicaux et thématiques du sexe, du conflit et de la mort. C'est le sexe procréateur, inscrit dans la sexualité conjugale, qui est d'abord évoqué par Clitemnestra, souligné par un glissement de l'histoire : Ifigenia n'est pas sacrifiée alors qu'elle est déjà une jeune fille, elle l'est alors qu'elle n'est encore qu'un fœtus, dans le ventre de sa mère. Cette réécriture du mythe insiste tout à la fois sur la dimension charnelle du lien qui unit la mère à sa fille et sur la violence physique qui est faite à la femme enceinte, symbole de féminité, femme sexuée par excellence et doublement féminine puisque porteuse d'une autre femme :

Clitemnestra-Ifigenia / El cuerpo de una mujer dentro / del cuerpo de una mujer/ Infinito el / Hombre Eterno [...] / Vagina Vomita Vagina Vomita / Fuera el / Gran Ruido / Fuera el Gran Silencio / Tan oscuro más oscuro La Luz / Luz / No pudo verla / De negro a negro / Expulsada (p. 116)

C'est à partir de cette violence initiale faite à la femme que va se développer toute une stratégie mortifère autour du sexe. La femme devient alors une espèce de femme-araignée qui tend peu à peu sa toile autour de sa victime, tissant un

savant écheveau de haine, d'amour et de sexe. Ses principales armes dans ce combat, inégal sur le plan social¹², ce sont sa capacité à séduire et sa sexualité. Elle en a d'ailleurs une conscience très claire : «Tendré que ser una furcia para / vengar a mi hija» (p. 117), «Me venderé / Agamenón / Y quien me compre / se embarrará las manos / con tu sangre» (p. 118). La pulsion sexuelle se fait ici calcul, désir de donner la mort, dans un mouvement de renversement complet des valeurs. Il ne s'agit plus de s'offrir, de s'abandonner, mais de tout contrôler, de faire du corps –en tant que corps érotique– une monnaie d'échange et du sexe un instrument de pouvoir. Avec une finalité ultime qui n'est plus de donner la vie mais la mort.

Fait remarquable, ce sont les femmes, Clitemnestra et Casandra, qui mettent en discours la sexualité, une hétérosexualité fondée sur un chassé-croisé de relations conjugales et extra-conjugales. Ce sont elles qui occupent le devant de la scène avec 13 monologues contre 5 monologues masculins ; elles qui osent et font avancer les choses. Clitemnestra met cette idée en mots dans une formule paradoxale aussi bien que lapidaire, destinée tout à la fois à lui donner un avantage incontestable sur son interlocuteur et à avoir un impact sur le récepteur de la communication dramatique : «Egisto ojalá fueras / mujer / Así serías un / hombre / de verdad» (p. 135). Le rythme de la phrase ajoute encore à la violence du propos. Il isole trois entités, « mujer », « hombre » et « de verdad », qui, en outre, sont mises en exergue à la fin de chacune de ces deux phrases dont la périodicité est celle d'un hendécasyllabe. Ce sont encore les femmes qui présentent une sexualité dynamique, oscillant perpétuellement entre désir et déception, construction et destruction. Leur discours «ne trait[e], presque exclusivement, que d'un thème. Le rapport à l'homme. Le désir de la femme et sa déception, sans cesse renouvelés. Une déception toujours cruelle. Et le constat de la solitude»¹³. C'est Casandra qui énonce cette tension d'un désir féminin perpétuellement inassouvi et pourtant incessamment répété, constamment en quête de satisfaction ou au moins de complicité physique : «Me acaricias me / das palos / El sudor pegajoso / Para ti el alivio / Yo / Yo termino mis orgasmos / a solas / en el ovillo de la / vergüenza / Y te busco / otra vez / Para las caricias» (p. 123). Cette circularité vaine du désir féminin est marquée par le jeu d'échos qui s'établit entre le verbe «acariciar» et le nom «caricias», dans une séquence dont l'axe central est un «yo» mis en exergue dans son implacable solitude. Même lorsque le plaisir n'est pas refusé, il n'est pas un élément d'élévation, loin s'en faut : «Ahora quién me hundirá / con su peso hasta / el infierno de mi gozo» (p. 117). Il est au contraire désir d'annihilation, d'(auto)destruction : «Nos quedamos solos / empapados / Egisto y yo / Para joder como animales / entre el barro y las flores / Y me aplasté en el pantano / de las tumbas / Y utilicé el peso / de mi amante / Cada empujón / Para llegar hasta Ifigenia / enterrada» (p. 119).

Dès lors, deux issues : la mort du désir –«Humedezco la cama / Ya no de calor De deseo / Sino de hielo» (p. 119)– ou une sexualité utilitaire, oblitérant les notions de désir ou de plaisir. Cette sexualité pragmatique de la femme revêt à son tour deux aspects. Se créer l’illusion de ne pas être seule, fût-ce au prix de la simulation, ou encore se vendre : «Yo / Amante-por-hora / Amante-por-necesidad» (p. 126, p. 129). Cette expression récurrente d’une sexualité devenue produit de consommation n’est pas l’apanage des femmes. C’est une réplique commune à Casandra et Egisto. Mais ce dernier va plus loin, se définissant par son seul sexe en activité : «soy / mi erección» (p. 128). Ici, ce n’est plus, comme le dénonce Beatriz Rizk¹⁴, la femme qui est chosifiée. C’est la sexualité elle-même qui l’est, la sexualité féminine mais aussi et surtout la sexualité masculine.

Enfin, la sexualité dans *Martillo* n’est pas seulement mise en mots, elle est donnée à voir. Mais là encore, elle est insuffisante, de l’ordre de la simulation, teintée de perversion par la présence de deux personnages voyeurs qui sont aussi une représentation métathéâtrale du public : «AGAMENON EN SU SILLON DE RUEDAS / CASANDRA ENCIMA / DAN VUELTAS / SIMULANDO UNA ERECCION / CLITEMNESTRA Y EGISTO / TESTIGOS» (p. 134).

Comme dans le texte de Rodrigo García, Ernesto Caballero nous présente des relations hétérosexuelles dissonantes, violentes ou blessantes. Ce monologue s’organise effectivement en 3 temps, portant chacun sur la relation à un homme privilégié (l’être aimé, le médecin et le metteur en scène) et s’achevant à chaque fois par la mort de celui-ci entre les mains de la protagoniste. Plus encore, à chaque fois, sexe et mort se lient intimement. Néanmoins, si le sexe est bien présent dans le discours du personnage –avec comme corollaire une différence fondamentale qui est son absence sur scène du fait même de la nature monologique de la pièce–, il y apparaît le plus souvent en filigrane. En outre, il est l’objet d’une mise à distance qui n’existe pas dans *Martillo* et qui passe par la pratique de l’aveu d’une part et par le recours à l’humour d’autre part.

Même si les confessions de Paquita puis de l’actrice portent sur leurs meurtres successifs et non sur leur sexualité, on peut les inscrire dans la stratégie de l’aveu décrite par Foucault :

Je ne parle pas de l’obligation d’avouer les infractions aux lois du sexe [...] mais de la tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l’âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe.¹⁵

Cette stratégie suppose «une mise en discours» du sexe. «Sin pudor, sin tapujos, sin culpabilidad». Dans la première séquence, la sexualité est mise à distance, comme nous l’avons déjà signalé, en ceci qu’il s’agit d’un récit passé et en ceci aussi que s’interpose entre le public et la vie réelle d’une part et Paquita et la fic-

tion d'autre part la présence de l'actrice. Mise à jour dans la troisième séquence, lorsque la comédienne fait tomber le masque –ou du moins essaie de s'en débarasser–, cette distanciation n'est toutefois pas si évidente dans l'affirmation identitaire du début : «Me llamo Paquita». Le sexe, lui, semble oblitéré dans ce début de texte. On retrouve bien un élément clé, qui va dans la suite du texte entrer dans un jeu de correspondances, d'équivalences ou de substitutions avec le sexe, à savoir le café, mais il est d'abord question d'amour, de sentiments. Il faut d'ailleurs noter que la relation amoureuse part sous de mauvaises augures en se plaçant dans la symbolique du 11, nombre dont les effets sont réputés néfastes¹⁶ et qui se décompose en deux unités mises côte à côte. Unités qui ne sont pas additionnées et restent presque étrangères l'une à l'autre. Néanmoins, très vite, la relation amoureuse débouche sur la sexualité et l'équivalence sexualité/café est posée : «Ya que lo que uno piensa // del café // viene a ser lo mismo que lo que uno // piensa // de la propia sexualidad» (p. 8). C'est d'ailleurs cette image du café qui revient immédiatement pour renvoyer, implicitement, aux relations sexuelles qui s'instaurent entre Paquita et son bel inconnu : «Y ya lo creo que lo celebramos // A base de cafetitos // Se comprende que no pegáramos ojo // estimulante amargo y necesario» (p. 8). Paradoxalement, des trois hommes qui vont traverser la pièce, le premier sera le seul à rester anonyme, comme s'il n'était finalement que le déclencheur de tout ce qui va suivre, comme un reflet aussi du refus d'implication dans la relation que suggère sa soudaine disparition. Dans cette première rencontre, ce n'est donc finalement pas la sexualité qui est douloureuse pour la protagoniste mais la violence insidieuse de cette trahison et la vacuité qu'elle confère aux rapports entre les personnages. En réaction à cela, Paquita va coucher avec le concierge du rez-de-chaussée mais cette forme de sexualité gratuite, à la sauvette, sur le siège arrière d'une voiture, la laisse insatisfaite, avec un sentiment de saleté fortement marqué par le mot même, «suciedad», lâché de manière isolée et soudaine dans le texte. Cette première séquence placée sous le signe d'une sexualité désirée débouche donc sur un constat de vacuité, d'amertume pour reprendre le mot de Paquita, et d'insatisfaction.

La séquence 2, elle, reprend en écho l'expression «ESTIMULANTE AMARGO Y NECESARIO» pour désigner cette fois la mise en discours par Paquita du récit de la séquence 1. Se crée ainsi un système d'échos et de correspondances qui place l'ensemble du récit sous le signe de la sexualité. Ce jeu se renforce encore avec la répétition par le docteur Ceballo du lien qui unit café et sexualité. Cette fois, celle-ci envahit ainsi le monde onirique de la protagoniste qui se voit buvant café sur café avec Pablo (Ceballo)... Le «passage à l'acte» ne sera pas l'expression d'un désir conscient et d'un choix délibéré de Paquita mais bel et bien un viol. Cette modalité du sexe, violence extrême faite à la femme, fait l'objet d'un long passage qui la dramatise et la met à distance en même temps. Le mot «viol» n'est jamais lâché. La mise en scène de cet abus sexuel, précisément détaillée dans le

développement autour de la position que le docteur fait adopter à sa patiente sur le divan —«una posición decumbente»—, participe de la distanciation que crée le dramaturge tout en établissant une espèce de jeu métathéâtral, de mise en abyme. Après la mise en espace, vient la mise en mots de la sexualité par le docteur : «Decumbente libido especial autocensura placeres ocultos sueño erótico complejo de castración desinhibición y sobre todo como no naturalmente ESTIMULANTE AMARGO Y NECESARIO» (p. 16). Une sexualité de l'ordre de l'inconscient qui résonne comme une justification et une annonce de la scène du viol à proprement parler. Celle-ci ramène la sexualité à la question du pouvoir et du savoir, puisque c'est au nom du savoir qu'il détient que le docteur a le pouvoir d'exercer cette contrainte sexuelle sur Paquita. Ce phénomène et le viol lui-même sont synthétisés dans une image qui ne laisse pas d'être ironique : «de modo que estaba sola con toda su terapia encima» (p. 17). Ici c'est l'humour qui permet de se dégager de ce que la situation peut avoir de sordide. Et, par un jeu d'action/réaction déjà éprouvé dans la première séquence, cette violence sexuelle débouche sur un nouveau meurtre. A l'intégrité bafouée de la femme répond la disparition pure et simple du coupable.

Enfin, dans la séquence 3, ce n'est plus l'intégrité physique de Paquita qui est atteinte mais l'intégrité morale de l'actrice¹⁷ —avec, à nouveau, un jeu de mise en abyme. Son identité propre est niée, elle finit par se confondre complètement avec son personnage : «y al personaje // a él él // sólo al personaje // le ha rozado // los muslos // y al personaje // a él él // sólo al personaje // le ha mordido // la nuca // y al personaje // a él él // sólo al personaje // le ha cogido // del pecho // y a // ja // ja // ja // ya // ya // ya // ya » (p. 23). Dans un premier temps, la dichotomie entre actrice et personnage est fortement marquée. La structure anaphorique renforce encore cette mise à distance. Paquita n'est pas nommée, elle n'est qu'un personnage, un être de papier et de fiction. Le choix du pronom «él» la neutralise, lui nie toute féminité et toute épaisseur. Cette «dé-personnalisation» de Paquita contraste avec l'évocation des gestes érotiques de Wilfried. L'antithèse ainsi créée acquiert d'autant plus d'importance qu'il s'agit de la première référence concrète à une quelconque forme d'érotisme. On bascule ainsi de la mise à distance obsessionnelle et compulsive à une sorte de poétique érotique qui marque le désir de l'actrice pour Wilfried. On va ensuite passer, avec les glissements du «y a» initial à des «ja» et des «ya» haletants, du désir au plaisir. Plaisir qui ne laisse pas d'être ambigu : éprouvé par l'actrice, il est le fruit du désir de Wilfried pour Paquita. Plus encore, au départ, c'est avec Paquita que celui-ci fait l'amour... On assiste donc à tout un jeu de glissements dans l'identité de l'actrice qui débouchent sur une confusion relevant de la schizophrénie. De même que l'on est passé d'une relation sexuelle simplement suggérée à la mise en scène du viol, on franchit ici une étape supplémentaire. C'est l'acte lui-même et le plaisir qui en découle qui sont mis en présence dans le discours comme si, au fil de ces

trois séquences, Paquita prenait progressivement corps pour finalement accéder à la plénitude de l'amour physique après avoir totalement envahi la psyché de l'actrice : «Paquita // No yo // Yo no era una persona // Ya no» (p. 24). Le point d'orgue de cette dépossession identitaire est alors l'inévitable mise à mort de l'homme, signe de la faillite de cette relation comme de toutes les autres dans la pièce. Ainsi, dans *Solo para Paquita* comme dans *Martillo*, le sexe est synonyme d'insatisfaction, d'incommunicabilité et de dysharmonie¹⁸. Il est aussi le lieu de violences diverses, physiques, morales, psychiques. Et il semble bien que plus on le verbalise, plus le constat d'échec est cuisant, plus le lien Eros/Thanatos se fait prégnant. Ainsi, l'image finale de la pièce d'Ernesto Caballero –«Wilfried / decumbente»– renvoie à la scène du viol de Paquita en même temps qu'au décès du metteur en scène. Elle renvoie également à la destruction de l'identité de l'actrice, dépossédée, en dernière instance, de ses propres mots remplacés par ceux de son personnage. Il semble donc ressortir de ces deux pièces mettant en scène –et en mots– des couples hétérosexuels une sexualité conflictuelle, placée sous le signe de la brutalité et de la violence, incapable de rendre aux personnages leur plénitude et leur intégrité.

Le tableau dressé par Sergi Belbel dans *Caricias* vient élargir l'éventail des relations amoureuses et sexuelles, allant de l'adultère au sadisme, en passant par l'inceste et l'homosexualité. «Manège des amours postmodernes», pour reprendre l'expression de Carole Egger¹⁹ à propos de *Dedos* de Borja Ortiz de Gondra, ce texte présente un chassé-croisé de personnages définis essentiellement, comme nous l'avons déjà souligné, par leur tranche d'âge et leur sexe et qui ne font jamais que passer sur scène. Ils passent sans repasser et en se passant le relais, explorant de nombreuses combinatoires et différentes modalités des rapports humains, notamment des relations sentimentales et sexuelles. Chacune des scènes met en présence deux personnages dont l'un était présent sur scène lors de la séquence précédente et le second sera encore en scène à la séquence suivante. La trame se tisse ainsi, à petits points, jusqu'à ce que la boucle soit bouclée avec l'épilogue. Il réunit Mujer, apparue dans la dernière séquence, et Hombre Joven, protagoniste de la première scène. La circularité est renforcée par la présence d'un dénominateur commun, l'huile qu'Hombre Joven était parti chercher au tout début de la pièce et que lui prête Mujer à la fin. De la même manière, entre l'ensemble des scènes se met en place un réseau plus ou moins dense de rappels, de motifs en écho, de relations qui relient les personnages et les situations entre eux. Circularité et tissage serré de la pièce donnent une impression d'unité et d'harmonie que le contenu de la plupart des scènes vient contredire.

Ainsi, dans la scène 7, Belbel nous donne à voir un couple adultère dont tout le dialogue tourne autour du sexe, sexe omniprésent sur scène, à travers les propos de Chica et de Hombre, mais d'une manière tout à fait inattendue. Il n'est pas tant question en effet de leurs relations sexuelles, même si le point de départ du

dialogue est l'allusion faite par Hombre à la découverte par sa femme de leur liaison, que du sexe de Chica. En réalité, il y a un décalage marqué entre le discours du personnage masculin qui revient toujours à ce sexe féminin, se lançant même dans une tirade de plus d'une page à son propos, et les tentatives de Chica pour lui parler d'eux, de leur relation :

CHICA. —¿Y cómo ha llegado a saberlo?

HOMBRE. —El olor de tu coño. [...]

CHICA. —¿No vas a decírselo? [...]

CHICA. —De qué estás hablando.

HOMBRE. —De tu coño por supuesto. (p. 80)

Hombre met en discours le sexe féminin, qui finit par envahir la scène, mais il évoque aussi son propre sexe : «A veces, ni lavándome la polla con jabón tres veces seguidas se me iba el olor, y tenía que cargar con él (el olor de tu coño) durante el resto del día» (p. 81). Il paraît limiter ainsi la relation du couple à sa dimension physique. Plus encore, il limite la richesse potentielle de la relation sexuelle à sa seule dimension odoriférante, présentée négativement de surcroît, et au seul sens de l'odorat —qui n'est pas, généralement, le premier auquel on penserait !—, au même titre qu'il réduit Chica à son sexe, déprécié et désavoué. Elle en a d'ailleurs parfaitement conscience et le souligne lorsqu'elle quitte Hombre sur un «[...] Quédate tranquilo. Este coño fétido y este aliento apestoso se despiden de ti sin estridencias ni histerias ni gritos ni ataques de nervios ni nadie que nos escuche...» (p. 83) pour le moins ironique. Elle met en relief un autre aspect du discours de son interlocuteur, le rapprochement entre bouche et sexe qu'opère Hombre en attaquant leurs odeurs respectives. Ce rapprochement contribue à nier toute autonomie au discours de Chica, la réduisant à sa fonction d'amante, d'objet du désir de l'homme. A cette violence faite à la femme répond l'ironie de celle-ci et son lapidaire «Te odio» (p. 83) qui clôt le dialogue. Ce n'est qu'au prix d'une rupture du faux-semblant de communication qui a alimenté la scène qu'elle peut réaffirmer sa place dans l'échange. Incommunicabilité, violence, négation de l'Autre... la sexualité et le discours qui s'y réfère restent ici dans la ligne tracée par *Martillo* et *Solo para Paquita*. Le sexe n'est pas montré mais envahit toute cette scène de rupture, devenant le révélateur des failles de la communication entre les personnages et le catalyseur de leur violence réciproque.

A la recherche de la communication perdue ? Déviances et perversions

Comme on vient de le voir, une hétérosexualité *a priori* «normale» n'est absolument pas la garantie d'une bonne communication entre les personnages des pièces analysées ni d'ailleurs d'une quelconque harmonie. Si le conflit nourrit la trame dramatique, il n'en reste pas moins que ce théâtre, qui semble parler de

sexe et de sexualité librement voire crûment, qui les met même –plus ponctuellement– en scène, les exhibe de la sorte pour mettre en relief la violence entre les personnages. Il en fait le révélateur de toutes sortes de ratés qui dépassent largement le champ de la sexualité ou des relations de couple. Dès lors, on est en droit de se demander ce qu’il en est du traitement fait par le théâtre postmoderne des autres formes de sexualités. Echappant à la «normalité», sont-elles des facteurs aggravants ou au contraire représentent-elles une alternative viable à l’incommunicabilité et à la violence latente du modèle traditionnel ?

Ronde des (dés)amours postmodernes, *Caricias* s’ouvre sur une scène entre Hombre Joven et Mujer Joven, scène domestique, d’apparence banale, rapidement pervertie. Elle commence par un dialogue elliptique, qui suggère l’incapacité des personnages à avoir un échange communicationnel harmonieux. Cette incommunicabilité est mise en relief par la ponctuation qui manifeste la neutralité du ton, un simple point prenant la place d’un point d’interrogation, et qui multiplie les points de suspension, marqueurs d’un échange lacunaire :

HOMBRE JOVEN. –Es como si...
MUJER JOVEN. –Como si qué...
HOMBRE JOVEN. –Como si ya no...
MUJER JOVEN. –No qué.
HOMBRE JOVEN. –Como si ya no tuviéramos...
(Pausa.)
MUJER JOVEN. –Qué.
HOMBRE JOVEN. – Nada qué decimos. (p. 55)

Ce début semble donc prendre le contre-pied du titre, *Caricias*, qui suppose une forme de communication, de complicité, même si elle ne relève plus seulement de la parole mais du contact charnel. La scène accentue encore ce décalage en instaurant au sein du couple une relation physique, certes, mais qui est loin d’être celle que l’on pourrait attendre :

(Él la abofetea violentamente.) [...] (Él vuelve a abofetearla, aún más violentamente.) [...] (Vuelve a abofetearla, salvajemente.) [...] (Ella le pega un puñetazo en el estómago y un golpe de rodilla en los testículos. Él cae al suelo.) [...] (Ella le da una patada en la cara.) [...] (Ella le da otra patada en plena cara.) [...] (Le da otra patada en la cara.) [...] (Le da otra patada en la cara, ésta más fuerte.) (p. 56-58)

Ce qui aurait pu être une scène plus ou moins banale de la vie quotidienne du couple (la préparation du repas) bascule dans la violence. Les coups pleuvent, de plus en plus agressifs, en complet décalage avec le dialogue qui continue, lui, à tourner autour des préoccupations culinaires des personnages. Du caractère quotidien des paroles à la brutalité des actes, cette relation qui relève du sadisme ou du sadomasochisme est placée sous le signe de rapports de force très marqués.

Elle semble prendre la place de tout autre contact physique en même temps qu'elle pallie l'absence de communication verbale dénoncée par Hombre Joven et soulignée par la vacuité de l'échange entre les personnages.

Si hétérosexualité et vie de famille sont, apparemment, loin de tenir toutes leurs promesses et de susciter des relations humaines riches et épanouissantes, que dire des autres formes de sexualité envisagées par *Caricias* ? Car Belbel n'explore pas seulement les relations adultères, («l'amour vache») ou l'inceste, il évoque également l'homosexualité, sous ses deux versants, masculin et féminin. Et, au vu de tout ce qui précède, personne ne s'étonnera de rencontrer ici aussi une communication faussée, tronquée, mise encore une fois en échec. Ainsi, dans la scène 3, la danse de Mujer Vieja et Mujer Mayor tient plus de la danse macabre que de la danse de séduction. Et pourtant ces deux femmes –qu'unissent une même rancoeur et une même haine à l'encontre des hommes– sembleraient, dans un premier temps, avoir enfin trouvé une relation sentimentale et physique harmonieuse :

(Pausa. La Mujer Mayor mira fijamente a la Mujer Vieja, le coge la mano y se le acerca. Se dan un beso en la boca, largo. De repente, suena una música dulce, cursilona, pasada de moda. [...])

MUJER VIEJA. –Si ese equipo de música fuera mío...

MUJER MAYOR. –Si fuera... nuestro... [...]

MUJER MAYOR. –Nos tenemos la una a la otra.

MUJER VIEJA. –No tengas miedo. Acabarás acostumbrándote a este sitio.

(Silencio.)

MUJER MAYOR. –Menos mal que estás tú. (p. 64-65)

La chute n'en est que plus brutale et plus implacable : «MUJER VIEJA. – Si yo, de ti, no me acuerdo. (*La Mujer Mayor llora.*)» (p. 66). Une fois encore, la communication est brisée, par une défaillance de la mémoire cette fois ; une fois encore «yo» et «tú» sont mis à distance. La syntaxe elle-même les met en opposition, les rapprochant pour mieux les séparer au moyen des virgules qui isolent «de ti» et par la mise en exergue de la négation du souvenir de la relation, en fin de phrase et de dialogue. L'homosexualité masculine, au centre de la scène 9, ne résout pas davantage l'aporie. Dans cette séquence, la relation sexuelle n'est pas évoquée mais carrément mise en scène et soulignée par des répliques qui ont valeur de didascalies implicites²⁰ :

HOMBRE MAYOR. –¿Quiéres chupármela?

CHICO. –Sí.

HOMBRE MAYOR. –Ya tengo la bragueta abierta. [...] Tus labios. [...] Ven. De prisa. (p. 89)

Si dans un premier temps cette relation semble fonctionner, elle tourne vite

court comme modalité communicationnelle, avec l'intrusion du «cadeau» de Hombre Mayor, de ce miroir qui renvoie chacun à son individualisme. C'est l'incommunicabilité de ces Narcisse postmodernes, la stérilité de leurs rapports, la vacuité de leurs échanges, qui sont ainsi mises en lumière :

CHICO. – ¡Es un espejo!

HOMBRE MAYOR. – Ven, acércate. Venga, ven aquí. Cógela. Así. Tu boca. Eso es. Hazlo bien. Despacio. Sin prisas. Quiero verlo todo. Hasta el final. Tu piel. Estoy vivo. [...] ¡No, no, no! No mires. Tú no mires. No mires. ¡Qué haces!

CHICO. – También quiero verme, quiero verlo. Quiero mirar. (p. 90)

Si cette relation est traversée de perversions –l'homosexualité, le voyeurisme mais aussi la tentation de la pédophilie suggérée par la différence d'âge des personnages ou encore l'exhibitionnisme–, ce qui en ressort avant tout, c'est ce besoin de chacun des personnages de voir et plus particulièrement de se voir soi-même. L'autre et la relation à l'autre ne sont plus que prétexte, prétexte à se mettre en scène, à admirer son propre reflet. Se sentir vivant en se regardant vivre sa sexualité, voilà finalement ce que recherchent aussi bien Hombre Mayor que Chico dans une relation totalement pervertie par le nombrilisme... ou par le «membrilisme», si l'on peut dire.

Cette série de tableaux somme toute assez noirs sur les relations humaines se clôt sur un épilogue qui semble chargé d'une note d'espoir avec la rencontre de Mujer et Hombre Joven :

Lentamente, con mucha delicadeza, la Mujer pasa un algodón mojado en agua oxigenada por la cara de Hombre Joven. En silencio. Él mira a la Mujer y se deja curar por ella. Ella seca cuidadosamente las gotas de agua con un algodón seco. Él se relaja y sonríe. Ella le acaricia suavemente el pelo. Él le coge la mano en señal de agradecimiento. Ella le besa la frente. Él le besa la mano. Se miran a los ojos. (Dos seres extraños parecen «encontrarse»). El aire se vuelve cálido, sensual. Los billetes que había en la mesa han caído al suelo. FIN. (p. 95-96)

Il convient cependant de nuancer cette conclusion optimiste, au moins selon notre perspective : cette relation, la seule qui semble être une véritable rencontre et déboucher sur une réelle communication, échappe à tout ce qui caractérisait les précédentes et se situe sur un tout autre plan. En effet, cette didascalie finale, très minutieuse, substitue au langage verbal le langage des corps, échange complètement muet mais précisément chorégraphié. De même, elle substitue aux échanges fondés sur la sexualité et les rapports de force une relation basée sur la tendresse, relation toute maternelle et revendiquée comme telle par Mujer : «MUJER. –No tenga miedo. Lo curaré como si fuera una madre. Mejor todavía.» (p. 95). Le caractère atypique de cette relation est d'ailleurs souligné par la parenthèse ouverte au cœur même de la didascalie pour signifier l'étrangeté des deux personnages et, par conséquent, de leur rencontre –mise en exergue par les guillemets

qui encadrent le verbe «encontrarse». Parenthèse qui introduit un regard subjectif, extérieur, en dissonance avec l'écriture directive et précise du reste de ce texte didascalique.

Il semble donc ressortir de l'analyse de ces trois textes que le sexe est une thématique largement exploitée par les auteurs les plus récents, ceux-là mêmes que l'on qualifie fréquemment de postmodernes. Montré, disséqué, exhibé, le sexe est peut-être, comme le reprochent certains critiques, une accroche destinée à attirer le spectateur ou une manière de jouer la carte de la provocation, à moins qu'il ne soit que le reflet d'une société narcissique et nombriliste. En tout état de cause, il est indéniable que le théâtre se prévaut de ce thème privilégié pour mettre en relief les perversissements et les ratés de notre ère de communication : incommunicabilité des êtres, vacuité des relations, violence, etc. Le sexe apparaît alors comme le révélateur non seulement de dysfonctionnements mais aussi d'une nécessité, artistique, esthétique et vitale, la nécessité de chercher d'autres modes de communication. Finalement, ce théâtre semble nous dire que «qui trop en parle mal étreint»...

Notes :

- 1 Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, n° 121, 1999.
- 2 *Ibid.*, p. 48.
- 3 Ludovic Maubreuil, «Dans ces films où l'on voit tout... C'est le sexe qu'on verrouille», in *Éléments pour la civilisation européenne*, n° 102, sept. 2001, p. 33.
- 4 A. Costantino, «Posmodernism and Feminism in Mexican Theatre : *Aura y las once mil vírgenes* by Carmen Boullosa», in *Latin American Theatre Review*, n° 26/2, 1995, pp. 53-71 ; Gustavo Geirola, «Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los Invertidos* de González Castillo», in *Latin American Theatre Review*, n° 26/2, 1995, pp. 73-84 ; Beatriz Rizk, *Posmodernismo y teatro en América latina : Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001 ; Beatriz Rizk, «La estética gay y el performance : sida, travestismo y derecho a la alteridad», in *Teatro-CELCIT*, año X, n° 17-18, 2001.
- 5 Pierre Le Vigan, «Pornographie ambiante : le sexe sans qualités», in *Éléments pour la civilisation européenne*, n° 102, sept. 2001, p. 34.
- 6 Beatriz Rizk, *Posmodernismo y teatro en América latina : Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, op. cit., p. 237.
- 7 Les pages indiquées correspondent aux éditions suivantes : Sergi Belbel *Obras escogidas. Elsa Schneider, Caricias, Talem (Lecho conyugal)*, vol. II, Madrid, La Avispa, coll. Texto Teatro, n° 86, 2000, pp. 52-96 ; Ernesto Caballero, *Solo para Paquita (Estimulante, amargo y necesario)*, Paris, Antoine Soriano, 1997 ; Rodrigo García, *Obras (in)completas. Notas de cocina, Acera derecha, Martillo, Matando horas*, Madrid, La Avispa, coll. Texto Teatro,

- n° 88, 2000, pp. 109-145.
- 8 Philippe Aries et Georges Duby, *Histoire de la vie privée. De la Première Guerre mondiale à nos jours* (1985), Paris, Seuil, coll. Points Histoire, n° 264, 1999, p. 317.
 - 9 Beatriz Rizk, *op. cit.*
 - 10 Ludovic Maubreuil, *op. cit.*, p. 33.
 - 11 D'après l'*Encyclopédie des symboles* (Paris, La Pochothèque, 1996, p. 398), «d'un coup, il sanctionnait les mariages», ce qui, en outre, lui confère une connotation bénéfique.
 - 12 On retrouve ici la répartition traditionnelle des tâches évoquée par Foucault comme un des traits de la structure sociale patriarcale : la femme est associée au monde du quotidien et l'homme à la guerre, aux voyages, au monde extérieur.
 - 13 Monique Martinez-Thomas, «Rodrigo García, chef iconoclaste d'une nouvelle cuisine théâtrale : "La Carnicería Teatro"», in *Notas de cocina/Notes de cuisine*, Toulouse, PUM, coll. Hespérides Théâtre, n° 1, 1998, p. 15.
 - 14 Beatriz Rizk, *op. cit.*
 - 15 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 248, 2000, p. 29.
 - 16 *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p. 452.
 - 17 Sauf précision contraire, lorsque nous évoquons l'actrice, nous considérons qu'il s'agit du personnage créé par Ernesto Caballero, le dispositif étant bien sûr encore plus complexe dans la perspective, à ne surtout pas perdre de vue, de la scène où il se donne non plus sur deux mais sur trois niveaux : une actrice réelle joue le rôle de l'actrice qui, elle-même, joue le rôle de Paquita.
 - 18 On peut d'ailleurs, à propos de *Solo para Paquita*, prendre le terme «dysharmonie» dans sa double acception d'absence d'harmonie mais aussi de dissociation schizophrénique.
 - 19 Carole Egger, «*Dedos* ou le manège des amours postmodernes», in Borja Ortiz de Gondra, *Dedos/Avec doigté*, Toulouse, PUM, coll. Hespérides Théâtre, n° 7, 2002, pp. 9-29.
 - 20 Elles sont d'autant plus directives que le spectateur les entend : dès lors, le metteur en scène peut faire le choix de les suivre strictement ou au contraire d'en jouer, pour créer un décalage entre ce qui est vu et ce qui est entendu, mais en tout état de cause, il est dans l'obligation d'en tenir compte et de jouer avec elles. En aucun cas il ne peut passer outre.

Le sexe au féminin

Isabelle RECK

Université Marc Bloch (Strasbourg II)

Mon enquête sur le sexe en scène dans le théâtre espagnol des années 90 écrit par des femmes prend appui uniquement sur les textes (une vingtaine de textes) et non sur les représentations qui en ont été faites.

Le corpus regroupe des pièces d'auteurs dramatiques appartenant aux trois générations qui se sont succédées depuis la fin du franquisme : des auteurs qui ont commencé à écrire dans les années 70 comme Carmen Resino et Lourdes Ortiz, des auteurs de la première et de la deuxième génération de la démocratie dont les premières œuvres paraissent dans les années 80, comme Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares, Mercedes León, Margarita Sánchez ou dans les années 90, comme Luisa Cunillé, Itziar Pascual, Mariló Seco, Gracia Morales qui s'est vu attribuer en 2000 le prix Bradomín pour jeunes dramaturges (première fois que ce prix, créé en 1985, récompensait l'œuvre d'une femme).

Je m'attacherai plus particulièrement à l'étude de la représentation sur scène des jeux et des rapports sexuels que ces textes orchestrent, et exclurai donc les discours sur la sexualité, mais non le rapport qui s'établit entre le sexe en scène et le sexe dit : jeux dramaturgiques, parfois grotesques voire burlesques, parfois pathétiques voire tragiques, entre l'exubérance langagière de beaucoup de ces personnages et leur impuissance à gérer «l'érotisme des corps», pour reprendre la terminologie de Georges Bataille¹ ; une surabondance de paroles parfois limitée à un chapelet d'insultes obscènes ou de proverbes égrenés au rythme de l'action sexuelle (*La noche no duerme*, de Mercedes León).

Cette prolixité du discours sur le sexe et la sexualité construit l'image de ce que Guillebaud a nommé pur «tapage sexuel» caractéristique d'une époque, qui «si elle parle du sexe sans répit, c'est pour n'en rien dire»². Le trop-plein de paroles sur le sexe couvre ainsi dans ces pièces tantôt l'angoisse de la mort liée à l'activité sexuelle de la reproduction, tantôt la peur du sexe et de l'autre, tantôt encore la perte du désir et les sentiments de vide et d'ennui qu'elle génère, toujours assurément la peur de la vie. La plupart des personnages sont bien occupés à cela, à parler de sexe et de sexualité, alors même qu'ils en sont privés ou qu'ils y ont

renoncé. Ce sont des histoires, toujours urbaines, de couples blasés, au désir éteint, de femmes solitaires ou abandonnées, ou encore de femmes vivant seules avec leur enfant.

L'enfant apparaît d'ailleurs souvent dans ces pièces. Il est parfois celui pour lequel a lieu le rapport sexuel : l'action de *La noche no duerme*³ de Mercedes León est une nuit d'amour et d'étreintes désespérées qui débouche sur la plus complète solitude, soulignée par la séparation des corps. Chacun des amants, Hombre et Mujer, à la fin de la pièce, occupe une extrémité de l'espace scénique, et la voix *off* d'enfant, par sa chanson douloureuse, vient dire le désir d'enfant. Dans d'autres pièces, au contraire, l'enfant est celui qui vient interrompre le rituel amoureux (*Mamá, el niño no llora* et *Fórmula tres, Stress, mucho Stress*, de Carmen Resino⁴). Dans *Mamá el niño no llora*, le couple parental se livre à l'acte sexuel devant l'enfant. «Eramos felices cuando éste no existía. El amor nos sabía a bastante más» (p. 45), proclame le père. En réalité la scène d'amour qu'ils jouent devant l'enfant n'est que la reconstitution de ce passé nostalgique. Le désir et l'excitation sexuels surgissent des sensations d'alors : «Jadeaba, sí, jadeaba», se rappelle le père, et la didascalie précise «(En realidad jadea)». Mais ce que la didascalie invite à recréer est une séquence pathétique, pitoyable, grotesque comme un masque de mort :

(El Padre y la Madre empiezan a cantar entrecortada y desajustadamente. Se besan, se revuelcan, jadean entre canto. El niño mientras tanto, inicia una muecas. Su rostro se arruga. Cada vez más. De pronto, en medio del clímax amoroso de los padres, rompe a llorar. Es un sollozo breve, pero agudo, taladrante, para, enseguida, volver a su petrificación. Corte brusco de la acción. Espeso silencio.) (p. 43)

Dans ces deux exemples, l'enfant est donc celui qui rapproche de la mort. Dans les pièces de Marisa Ares, intervient une adolescente, c'est par elle qu'advient la mort sacrificielle.

Les scènes de sexe en scène vont de simples baisers et étreintes (Paloma Pedrero, Lourdes Ortiz, Carmen Resino, Itziar Pascual) à des gestes plus obscènes, ponctuels (main sur la braguette, mains sous les jupes) ; de rapports hétérosexuels –les plus fréquents– à trois pièces qui mettent en scène des rapports homosexuels (*Los mercaderes de belleza*⁵ de Carmen Resino, *La fuga*⁶ de Maribel Lázaro, *Anda, empújame*⁷ de Marisa Ares) ; de rapports fantasmés (rêves érotiques dans les pièces de Carmen Resino) à des séquences de voyeurisme (notamment dans le théâtre de Marisa Ares) ; de simulacres de viols (*Una luz encendida*⁸ de Gracia Morales, *Mermelada de fresa*⁹ de Marilo Seco) à des viols (*Negro seco*¹⁰ de Marisa Ares) ; du viol à l'inceste (*Sobre ascuas*¹¹ de Margarita Sánchez) ; de l'orgie (Marisa Ares) à l'auto-érotisme (masturbation, caresses) (Maribel Lázaro, Marisa Ares) ; de la sexualité nécrophile et du cannibalisme (*Personal e intransferible*¹² de Carmen Resino) à la mise à mort ou au simulacre

de la mise à mort (Carmen Resino, Marisa Ares).

Nous pouvons ébaucher un classement de ce corpus. Nous avons d'abord des pièces où le discours sur la sexualité domine et qui n'introduisent que très peu de scènes de sexe sur scène : quelques baisers ou caresses, des objets renvoyant à l'acte sexuel. Dans ces pièces, le discours féministe est dominant et l'homme est mis à mal par des femmes trahies. Un second groupe de pièces introduit les séquences sexuelles sur le mode comique ou grotesque : pièces sur les préjugés, sur l'acharnement à retrouver le désir, sur le poids de la société moderne, dont le mot d'ordre est productivité et mercantilisme. Une dernière série de textes enfin orchestre de véritables rituels sexuels où dominent les pratiques sadomasochistes qui s'accompagnent parfois de séquences scatologiques (uriner sur scène, sang menstruel) (Mercedes León, Maribel Lázaro, Gracia Morales, Marisa Ares), certaines de ces pièces trouvant leur langage dans l'esthétique des *snufs-movies* (Marisa Ares).

Au premier groupe appartiennent des pièces dont l'univers est presque exclusivement féminin. Il s'agit de dialogues de femmes confrontées à la solitude et à la frustration sexuelle, parfois élevant seules un enfant, abandonnées le plus souvent, dans l'attente du retour de l'homme ou du premier amour. Ce sont des situations que nous retrouvons par exemple dans les pièces de Paloma Pedrero et, en particulier, dans l'une de ses pièces les plus récentes, *Locas de amar* (1996)¹³, qui présente l'histoire croisée d'une mère et de sa fille, ou encore dans les pièces de Lourdes Ortiz, *El cascabel al gato* (1996)¹⁴, ou de Luisa Cunillé, *Libración*¹⁵, autres histoires croisées de femmes trahies ou solitaires. Chassés-croisés de destins qui donnent lieu à des discours croisés sur l'amour, le sexe, le corps, l'homme, par des femmes de générations différentes. Discours intergénérationnel que nous retrouvons dans *Pop y patatas fritas* (1992) de Carmen Resino¹⁶, ou encore dans *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual¹⁷ qui fait se rencontrer les destins de trois femmes que relie le fil du métier à tisser d'une Pénélope intemporelle.

Certaines pièces, comme *Locas de amar* de Paloma Pedrero, introduisent quelques éléments comiques : Eulalia, 42 ans, abandonnée par son mari après 20 ans de mariage, interrogeant sa fille sur l'orgasme¹⁸. La représentation du sexe sur scène est réduite dans cette pièce aux quelques séquences de baisers et de caresses des ébats de Rocío et de Carlos, ébats toujours sollicités par Rocío et ponctués de didascalies du type «(poniéndole la mano en la braguita, acariciándole)» (p. 47), Rocío «(Comienza a desabrocharse la camisa sensualmente)», «(se queda con un body rojo muy sexy)» (p. 48). La séquence érotique est interrompue – jeu théâtral proprement vaudevillesque – par l'arrivée de Eulalia, la mère. Le comique de situation et la naïveté de Eulalia d'une part, ainsi que la scène finale pitoyable de Paco, le mari repentant, transformé au sens propre par Eulalia en chien obéissant, introduisent en permanence la distance du rire qui ne laisse à aucun moment

s'installer le «sexe-événement» qui met en péril l'être même du spectateur réfracté dans le corps de l'acteur mis à nu.

Le deuxième groupe de pièces présente ce même univers de femmes, mais dans sa version pleinement grotesque : les textes de Carmen Resino (*Los eróticos sueños de Isabel Tudor*¹⁹) et ses pièces courtes rassemblées sous le titre de *Teatro breve*²⁰), ou encore le texte de Maribel Lázaro, *La fuga*, qui met en scène la fuite mouvementée de quatre religieuses –qui lesbienne, qui nymphomane–, où le grotesque prend les allures d'une obscénité et d'un ton provocateur et blasphématoire proches de ceux de certaines pièces de Francisco Nieva.

La fuga offre le spectacle de l'hystérie des religieuses entraînées dans le délire sexuel de Sor Dolores, vierge, qui se sent assaillie par un Esprit lubrique. Sor Dolores accompagne ses évocations de gestes, comme le signale la didascalie : «(Sor Dolores creará a la perfección todos los pasos, actos y gestos, que el espíritu lleve a cabo, para que de verdad, el espíritu esté materialmente presente en el escenario. El espíritu sale de la bola, se acerca, se acerca...)» (p. 118). Commence alors la description de l'esprit lubrique : «¡una cosa muy grande!», «una flauta travesera. Pero más gorda de boca» (p. 118), «¡qué flauta maravillosa si parece una morcilla!», s'exclame Sor Dolores (p. 109), vision qui déclenche en elle à la fois fascination et répulsion : «¡Ay qué pecado! No quiero pecar, no quiero pecar», «No, pero no te vayas, o vete ¡Haz lo que quieras!», puis un concert de soupirs et de cris de plaisir : «¡Um, um, ahhhhh. Um, um, ahhhhh Ay!» (p. 118), «¡Ay, señor perdóname! ¡Que me gusta! ¡Me gusta muchísimo! ¡Ahhhhh!», ce qui finit par réveiller les sens des religieuses qui l'écoutent : «(Sor Ramona comienza a acariciar a Sor Dora que responde a las caricias)» (p. 118), et par provoquer une scène collective de délire érotique ponctuée par des soupirs repris en chœur. Ce type de mise en scène du sexe, qui puise aux sources de l'orgiasme décliné sur le mode de l'hystérie festive populaire, est particulièrement rare dans ce théâtre écrit par les femmes, contrairement au théâtre masculin : Francisco Nieva, Alonso de Santos, Alfonso Zurro²¹.

Les scènes érotiques introduites par Carmen Resino sont de la même manière dissoutes dans le jeu de la représentation grotesque des visions de rapports sexuels fantasmés dans la solitude de leur lit, par la Nieta dans *La sed*, et Isabel Tudor dans *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Pièces de la «grotesquisition» de la frustration sexuelle, du plaisir solitaire, pièces de la «grotesquisition» de l'attraction/répulsion qu'exerce le sexe contenu par le jeu de l'interdit et de la transgression. La «grotesquisition» provient principalement du décalage entre la scène de sexe et le contexte (présence de la grand-mère mourante dans un cas, personnages historiques dans l'autre). Nous voyons ces femmes se contorsionner, se caresser au rythme de l'invocation du corps de l'homme désiré, à partir du rêve dans le cas de Isabel Tudor qui fantasme –en un jeu de superpositions– des

relations sexuelles avec Philippe II et le corsaire, Drake, et, dans *La sed*, à partir d'un jeu avec le miroir qui devient l'interlocuteur de Nieta :

(Nieta, hace que se recuesta con ese alguien, que le besa y le susurra algo íntimo. Ríe con picardía)

(Hace como que acaricia [los músculos] con sensualidad y entusiasmo) (Se tira sobre la cama con voluptuosidad)

(Se retuerce por la cama como si de veras estuviera con un hombre. Jadea, respira con ansiedad.) (p. 16-17)

Tout cela sur fond de cris de la Abuela qui réclame de l'eau, le paroxysme des cris de la abuela coïncidant avec ceux de Nieta. La pièce s'achève par la mort de la grand-mère que Nieta observe avec indifférence et par ces paroles de Nieta qui invitent à une lecture métaphorique de la pièce : «¡Todos tenemos sed!», métaphore que l'on retrouve dans la pièce de Gracia Morales, *La Luz encendida*, où la dernière déclaration du personnage féminin est «No vamos a soportar la sed». Ces deux pièces donnent à voir des rapports sexuels qui débouchent sur l'insatisfaction de l'être : faim, soif de tous les débridements de l'érotisme comme expression de la faim et de la soif de l'énergie vitale, de la vie.

L'acte II de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* met en scène ce que l'on croit être d'abord la réalité et ce que l'acte III nous révèle n'être que l'un des rêves érotiques de la reine :

(Felipe, mientras la besa, empieza a desnudarla hasta dejarla en enaguas. Ruedan por la cama y caen al suelo entre risas) (Incorporándose triunfal en su erótico ataque)

(Cogiéndola por los pies y volviendo a echarse sobre ella.) (p. 61)

puis, se dépouillant de sa perruque, Philippe II se transforme en Drake, et les assauts sexuels reprennent :

(Rápidamente, besa el cuello de Isabel con apasionamiento)

(Sigue besándola)

(Drake se agacha pero en un rápido movimiento, le sujetará las piernas)

(Empieza a acariciarla por debajo de la saya)

(Más intenso el abrazo de Drake)

La reine finit par se rendre : «*(derrumbándose con total abandono)*», «*(Ruedan por el suelo con ansia amorosa)*» (p. 67). Les didascalies ordonnent un rituel sexuel de type burlesque et grotesque.

Enfin la dernière variante de cette «grotesquisation» de la sexualité représentée sur scène est celle des formes que prend la sexualité dans une société où le mot d'ordre est productivité : *Formula tres, mucho stress* de Carmen Resino met en

scène une sexualité annulée, épuisée par un temps du travail toujours plus envahissant. «El» tente de recréer le désir éteint par le recours à un artefact de substitution (un mannequin) et à un rituel immuable qui se transforme en un véritable interrogatoire de «Ella», épuisée, à moitié endormie. Le rituel se transforme en une reconstitution des amours passées de cette dernière : «¡Confiesa que te besó! ¡Abrazale! (*Por el maniquí*) ¡Y dime que te besó! (*La hace abrazar al maniquí. Luego El la besa*)» (p. 69).

Le sexe en scène prend principalement dans notre corpus deux formes antagonistes : l'activité sexuelle –ou plutôt la frustration sexuelle– montrée dans un jeu de «grotesquisation» d'une part, comme nous venons de le voir dans quelques-unes des pièces de Carmen Resino, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, et l'érotisme²² mis en scène dans ce qu'il a de plus trouble d'autre part (Mercedes León, Marisa Ares, Mariló Seco, Gracia Morales). Rire libérateur dans le premier cas, qu'il ait partie liée avec le blasphématoire (Maribel Lázaro) ou la simple caricature (Carmen Resino, Paloma Pedrero dans *Locas de amar*). Dans le deuxième cas, rire jaune parfois, crispation et malaise envahissants, que l'espace clos du théâtre rend plus denses et où le spectateur pressent son être en danger dans l'égalage dramaturgique de toutes les «pathologies» du sexe. L'aire de jeu théâtrale, espace de la transgression contrôlée, laisse tout à coup une brèche s'ouvrir à l'interdit, au non-montrable, que le corps de chair de l'acteur arrache à la fiction théâtrale.

Le sexe ainsi mis en scène est de l'ordre du direct : il est irruption, événement, il frappe de plein fouet. Le discours sur la sexualité est de l'ordre du différé, comme le sont également des procédés tels que la parodie et la «grotesquisation».

Evoquer, par exemple, l'inceste dans le dialogue, n'a pas l'impact que provoque la situation de *Sobre ascuas* de Margarita Sánchez Roldán. *Sobre ascuas* se présente comme une tranche de vie réaliste dans un espace clos et débute par une séquence où la gestualité du personnage féminin contredit en permanence le dialogue et génère un malaise chez le spectateur ; le doute commence à s'installer et prépare l'horreur de la révélation finale. L'horreur de l'inceste est là sur scène, exposé, exprimé par les corps qui se touchent, qui se cherchent ou qui se fuient. Les volets sont fermés, le lit occupe l'espace central, tout est déjà dit et tout reste cependant à dire. C'est la tension du non-dit qui se joue sur scène. Le déchaînement de violence physique du père sur la fille (p. 202) déclenche enfin la mise en mots de l'horreur quotidienne : «También me has enseñado a ponerme encima de ti, como lo hacía ella, Antonio, o ¿prefieres que te llame papá?» (p. 203)²³.

De la même manière présenter la séquence sexuelle derrière un écran n'a pas l'impact du sexe sur scène joué avec l'énergie des corps des acteurs. Marisa Ares articule ces deux modes d'introduction du sexe joué sur scène dans *Rotos*

intencionados : elle «diffère» les séquences de sexe montré et joué sur scène par l'utilisation d'une séparation vitrée entre le premier plan (dialogue de Morcedai et le Jorobado, puis de Morcedai et Jos) et l'arrière plan des scènes de sexe violent et trouble qui se déroulent, muettes, derrière la barrière vitrée, véritable écran protecteur pour le spectateur d'une part, mais en même temps écran qui cèle son basculement dans le voyeurisme. Ne s'agit-il pas d'ailleurs du tournage d'un film pornographique ? Dans *Negro seco*, plus d'écran : la violence sexuelle non seulement redouble, mais de surcroît le spectateur se trouve en prise directe avec le corps de chair des acteurs.

Dans ces pièces, c'est plus le sexe que la sexualité qui est au centre de la représentation : le sexe «mal définissable», «hors définition» ; la sexualité, «mise en ordre gestionnaire et imaginaire du sexe» et qui peut «se tenir en discours», comme le signale Patrick Baudry dans *La pornographie et ses images*²⁴. Le sexe peut renvoyer aux forces les plus obscures, les plus primaires et instinctives, aux faces les plus terrifiantes de la nature humaine, à tous les possibles de l'humain dans les voies de la déviance. C'est à l'exploration de ces territoires troubles de la nature humaine que nous invitent des dramaturges comme Maribel Lázaro, Mariló Seco, Mercedes León, et, dans sa version la plus violente du sadomasochisme, Marisa Ares. Dans ces pièces, le sexe, comme principe de désordre, est mis au service de l'insurrection (Marisa Ares, Maribel Lázaro), reste à déterminer contre quoi dans cette société de la postmodernité où, comme le rappelle Guillebaud, semblait être proclamée «la fin de l'histoire en matière de sexualité (histoire des contraintes et des interdits)»²⁵. La sexualité est de l'ordre du social, du culturel, elle est sexualité contenue :

La sexualité peut s'ordonner, se représenter comme une activité normale et se revendiquer comme un droit. Le sexe, par contre renvoie davantage à ces jeux qui peuvent mal tourner et dans lesquels, à côté du ludisme, se tiennent la déviance ou la pathologie. Toute l'ambiguïté du sexe se tient là : entre la «sauvagerie» qu'il désigne ou dont il semble qu'il relève, et son polissage civilisationnel, sa civilisation en tant que produit²⁶.

C'est bien cela que mettent en scène ces pièces : la dialectique de la «sauvagerie» et de son «polissage civilisationnel», expression d'une «transgression érotique» qui s'épuise et débouche sur «une transgression de substitution»²⁷ dont le fondement est le déchaînement de violences physiques, simulées, et de violences langagières : c'est bien «un Mal de carton pâte que l'on rameute»²⁸, analyse Guillebaud. C'est bien cela aussi que convoque ce théâtre, redoublant l'effet de mise en abîme. Le viol apparaît par exemple de manière récurrente dans ces textes, mais toujours sous l'aspect de la simulation révélée après coup : viol accepté et suscité dans *La luz encendida* de Gracia Morales, simulation de viol collectif dans *Mermelada de fresa* de Mariló Seco ; viol instrumentalisé et, qui plus est, réalisé par Chica, sur Hijo qui, pour Padre, est de sexe féminin, dans *Negro seco* de Marisa Ares : l'ambiguïté et le brouillage des identités sexuelles construisent

ici le simulacre.

Les didascalies décrivent avec précision les pratiques sadomasochistes ; l'espace de l'action est le lit (*La luz encendida* de Gracia Morales, *La noche no duerme* de Mercedes León) ou un espace clos sous surveillance (*Rotos intencionados* et *Negro seco* de Marisa Ares) où magnétophone, caméra, vitre de l'espace orgiaque ou de la voiture permettent les jeux de voyeurisme les plus divers.

Dans les pièces de Marisa Ares, la sauvagerie est convoquée sur le mode de l'esthétique des *snufs movies*, le sang et la mort sont au centre de ces rituels sacrificiels où les différents types de pratiques sexuelles sadomasochistes se succèdent en une série de flashes sanglants, juxtaposition d'images de faits divers violents, sorte de collage dialogique et visuel qui renvoie l'image du corps fragmenté, éclaté : viol de Hijo par Chica avec un pénis en plastique, tueries à coups de hache, morsures, scènes de voyeurisme, dans *Negro seco* ; orgie dans *Rotos intencionados* :

(Aparece un cristal que insonoriza una pequeña reunión : tres mujeres, dos hombres y una adolescente muy serena)

(Los dos hombres (...) van desnudos de cintura para abajo. En estos momentos ambos bailan de modo rabiosamente actual. El más bajo, sangra ostensiblemente de la nariz) (p. 22)

Certaines de ces violences se jouent sur le mode du simulacre (ce qui nous rappelle bien que nous sommes sur le tournage d'un film pornographique) : le père tué à coups de hache dans *Negro seco* se relève. D'autres sur le mode de la réalité (le spectateur perd alors de vue le contexte du tournage) : le visage ensanglanté qui vient s'écraser sur la vitre de *Rotos intencionados*. Ce mélange de faits réels et de simulacre brouille les repères transportant le spectateur dans un monde virtuel qui renvoie autant aux manifestations de la violence interne telle que la décrit Georges Bataille, qu'à l'une des tendances de notre monde de la postmodernité, celle du développement de la virtualité et des images de sexe et de violence de plus en plus extrêmes et banalisées.

La difficulté de la mise en scène de ces séquences de sexe en scène réside dans le danger de basculer assez vite dans le grotesque pur et le pathétique. Si certaines pièces, effectivement, comme *Luces encendidas* de Gracia Morales, où la joute langagière à coup de proverbes donne le ton, devront plutôt être jouées sur le mode comique, pour d'autres, comme les pièces de Marisa Ares, la mise en scène pourra opter soit pour la forme du cérémonial, lui imprimant le rythme de rituels sacrificiels de type religieux, soit encore pour le rythme et la forme du cinéma gore.

Dans tous les cas, nous observons comment les forces les plus primitives et

instinctives de l'homme, tous les interdits liés à l'activité sexuelle et à l'érotisme (interdit de l'inceste, interdit du sang menstruel, interdit du sang de l'accouchement, interdit de la mort, etc.) sont convoqués dans un univers urbain, de couples policés dominés précisément par ce que Guillebaud définit comme «la banqueroute du désir», caractéristique de notre époque.

Les rapports de la réalité et du phantasme, de la réalité et du simulacre, de la réalité et de l'idéalité, de la réalité et de l'illusion de réalité, de la réalité et du virtuel sont au centre de ces jeux sexuels et construisent un labyrinthe de mises en abîme (simulation, simulacres, mises en scène, rituels, rêves, écrans) dans lequel se perd et se cherche le désir sexuel. Les jeux sexuels mis en scène dans ces pièces ne font que décrire les sociétés de la postmodernité, «si agressivement érotisées» parce qu'en «réalité tenaillées par la hantise du non désir», comme le souligne Guillebaud dans *La tyrannie du plaisir*²⁹ : «la vraie question n'est déjà plus de lutter contre la répression du désir mais de prévenir sa banqueroute»³⁰. C'est bien cela aussi que Duvignaud signale comme caractéristique du théâtre contemporain : si le théâtre de Racine trouve son ressort dramaturgique dans la honte de ne pouvoir échapper à son désir, et le théâtre de Strindberg, Ghelderode, Lorca, etc. dans l'élan du désir, le théâtre le plus actuel met en scène l'absence du désir et l'effort pour le susciter, le réveiller. Cet effort passe, dans beaucoup des pièces de notre corpus par la pratique d'un érotisme où affleure en permanence la violence qui lui est consubstantielle et qu'a bien décrite G. Bataille : «Le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation (...) Le plus violent pour nous est la mort»³¹. C'est à cet effort permanent, contre «l'exténuation de l'érotisme» et «la panne du désir»³² que nous convient la plupart des pièces de ce corpus.

Notes :

- 1 Dans *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1995, p. 22, il détermine trois formes de l'érotisme : l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré.
- 2 Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, ed. Seuil, 1998, p. 16 et p. 18.
- 3 Texte publié conjointement avec *Los gordos* de Belén Boville Luca de Tena et *Mermelada* de Fresa de Mariló Seco, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, Textos dramáticos n° 9, 2000, pp. 27-63.
- 4 In Carmen Resino, *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid, Espiral/Fundamentos, serie teatro, 1990, pp. 37-48 et pp. 61-73, respectivement.
- 5 Publié avec *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Espiral/Fundamentos, serie teatro, 1992, pp. 81-122.
- 6 In Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Teatro, 1997, pp. 107-122.

- 7 *Ibid.*, pp. 123-128.
- 8 Texte inédit que l'auteure m'a communiqué.
- 9 Texte publié avec *Los Gordos*, de Belén Boville Luca de Tena et *La noche no duerme*, de Mercedes León, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, Textos dramáticos n° 9, 2000, pp. 123-167.
- 10 In *Mordecaï Slaughter en : Rotos intencionados. Negro seco*, Madrid, Colección: Nuevo Teatro español, Nuevas Tendencias escénicas, 1987.
- 11 In Candyce Leonard et John P. Gabriele, *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Espiral/Fundamentos, serie teatro, 1996, pp. 195-206.
- 12 In Patricia W. O'Connor, *op.cit.*, pp. 71-78.
- 13 Paloma Pedrero, *Locas de amar*, SGAE, Fundación Autor, 1997.
- 14 Lourdes Ortiz, *El cascabel al gato*, Ciudad Real, Editora Ñaque, serie literatura, 1996.
- 15 In Candyce Leonard et John P. Gabriele, *op.cit.*, pp. 59-94.
- 16 Carmen Resino, *Pop y patatas fritas*, Madrid, SGAE, 1992.
- 17 Texte publié avec *Los carniceros* de Antonio Morcillo López et *El arponero herido por el tiempo*, de Eva Hibernia, Madrid, Injuve, 1997. Accessit du Premio Bradomín en 1997.
- 18 «Rocío, ¿tu sabes perfectamente lo que es un orgasmo? (...) yo necesito que me lo expliques con detalle. Es que estoy inquieta...es que estoy inquieta (...) Bueno hija (...) estoy echa un lío, ¿y sabes por qué? Porque creo que no he tenido un orgasmo en mi vida» (pp. 51-52), et nous la voyons lire *El informe Hite, Masturbación y plenitud de vida, Mujer enséñasele a él* (p. 52).
- 19 Texte publié avec *Los mercaderes de la belleza*, *op. cit.*, pp. 11-80.
- 20 Carmen Resino, *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, *op.cit.* pp. 10-114.
- 21 Voir l'article de Carole Egger, dans ce même ouvrage, «Alfonso Zurro : du sexe joyeux au sexe pervers».
- 22 Georges Bataille : «Toujours associé à l'érotisme, la sexualité physique est à l'érotisme ce qu'est à la pensée le cerveau : de la même façon, la physiologie demeure le fondement objectif de la pensée», *L'Erotisme*, *op.cit.*, p. 104.
- 23 *Sobre ascuas*, in Candyce Leonard y John P. Gabriele, *op.cit.*, pp. 195-206.
- 24 Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, Pocket, 1997, p. 13.
- 25 Jean-Claude Guillebaud, *op.cit.*, p. 17.
- 26 Patrick Baudry, *op.cit.*, p. 18.
- 27 Jean-Claude Guillebaud, *op.cit.*, p. 149.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*, p. 143.
- 30 *Ibid.*, p. 144.
- 31 Georges Bataille, *L'Erotisme*, *op.cit.*, p. 23.
- 32 Guillebaud, *op.cit.*, p. 146 et 147.

Topographie sexuelle dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra

Monique MARTINEZ THOMAS
Université de Toulouse-Le Mirail

Par ce titre un peu pédant, je l'accorde, et surtout provocateur, je voudrais tenter de cerner, tel un géomètre appliqué, les lieux, contours et reliefs de la thématique sexuelle dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra. Repérer non seulement sa localisation et son extension dans l'espace textuel, mais encore en éprouver la fonction dans l'éco-système dramatique, les mécanismes d'intégration et la signification esthétique et ontologique de son émergence.

Contrairement à notre première impression, le sexe est omniprésent dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra, au delà des coûts «classiques». On y trouve –pêle-mêle, si j'ose dire– une grande variété de pratiques ou de comportements sexuels : la monosexualité, la plurisexualité, l'homosexualité, le masochisme, le sadisme, la nymphomanie, la nécrophilie, la pédophilie, le ménage à trois.

Avant toutes choses précisons que le lieu du sexe chez José Sanchis Sinisterra est presque toujours le dialogue.

Les deux seules didascalies qui évoquent le sexe en scène l'évoquent de façon très «intérieure». Dans *El retablo del Eldorado*, pièce de la *Trilogía americana*, Chanfalla, évoquant avec Rodrigo la sexualité généreuse et naturelle des indiennes, connaît, au fil des dialogues, une excitation progressive que souligne la didascalie «cada vez más excitado» (p. 55) et à laquelle une autre indication scénique «excitadísimo» (p. 56) met un point d'orgue (pour ne pas dire orgastique). Le discours sur le sexe a eu, sur le corps du personnage, l'effet perlocutoire d'une puissante montée du désir. L'acteur doit intégrer cette donnée sexuelle comme une des composantes majeures de son jeu dans ce passage et inventer les signes de monstration de cette pulsion. Le sexe au théâtre, destiné à être vu, regardé, doit être intégré dans un code de mise en scène qui ne ressemble en rien à une sexualité quotidienne¹. Le mime de l'excitation construit une image sexuelle, une scène artificielle pour le regard du spectateur, une convention à laquelle, généralement, il adhère, principe même du jeu théâtral. En revanche, le trouble ou le malaise face au sexe en scène tient au fait que la sexualité appartient à la sphère de la vie privée, individuelle, au huis clos. Le théâtre, en montrant le corps de l'acteur dans

ses fonctions les plus intimes (on pourrait y rajouter aussi la nudité, le scatologique) pose, au-delà du personnage, le rapport au corps de l'autre, à l'altérité et donc à son propre corps. Différemment du cinéma, où l'écran nous protège, la scène gomme les frontières entre le dedans et le dehors, en provoquant généralement une gêne chez le spectateur. La didascalie sexuelle pose donc un problème dramaturgique spécifique, qui devra trouver des solutions ponctuelles, selon le public visé, l'intention du metteur en scène et les réactions des acteurs (qui peuvent ne pas vouloir exhiber leur intimité !).

Hormis ce cas exceptionnel de didascalie sexuelle (très peu contraignante comparée à d'autres auteurs), le lieu du sexe chez Sanchis Sinisterra est, sans aucun doute, le dialogue. D'un point de vue de la dramaturgie textuelle, les signes sexuels ne sont pas visuels mais textuels, ce qui, d'emblée, préserve le spectateur d'un possible sentiment de «voyeurisme» (même si ce sentiment est faux, puisque ce qu'il voit n'est pas vrai). Le sexe est objet de discours, il est dit, il est raconté et le langage, par la distance qu'il impose, transforme l'expérience scénique en construction mentale, en images virtuelles.

De cette approche topographique du sexe dans les dialogues des pièces de Sinisterra, il ressort des configurations bien différentes. Certaines œuvres présentent un relief «vierge», où il n'y a aucune allusion au sexe, quelle qu'elle soit. C'est le «degré zéro de l'écriture sexuelle» et la pièce *Ñaque* en est un bel exemple. Dans d'autres œuvres, le sexe pourrait être développé mais ne l'est pas et cette occultation du sexe est elle-même significative. Je pense à la pièce *Marsal*, *Marsal*, pièce qui clôt la *Trilogía de la revolución*. Le personnage principal Marsal aime en secret, depuis six ans, huit mois et dix jours, une femme bien nommée Marguerite (est-il le Faust du temps moderne ?), qu'il prétend conquérir en remplissant des missions occultes, apparemment très importantes, dont il ignore tout. C'est une histoire d'amour sans sexe, sans corps, voire même sans altérité puisque l'autre n'est qu'une voix au bout d'un fil. C'est un amour utopique, qui, comme toute utopie, n'existe que pour permettre une tension vers le but inaccessible qu'elle représente. Cette tension est aux antipodes de la consommation qui est la base du sexe. Marsal ne peut pas parler de sexe, ne peut pas «faire le sexe», parce que le sexe signifierait l'achèvement de l'histoire utopique, l'annulation de cette tension vers l'impossible et donc la destruction de lui-même².

Dans certaines autres pièces, le sexe présente un contour limité, anecdotique par rapport à l'intrigue et a une fonction comique évidente. Je pense à ces personnages sans épaisseur, sans psychologie, sans corps que sont les figurants dans la pièce du même nom. Si la plupart d'entre eux ne sont que des noms de personnages, inconsistants d'un point de vue didascalique³, certains d'entre eux sont associés à une «déviance sexuelle» : la plurisexualité. Il s'agit, bien évidemment, du personnage des trois moines qui, ne pouvant s'émanciper les uns des autres, est

bien obligé de répondre collectivement aux invitations coquines que la Novice⁴ prodigue au moine n° 3 :

UNA NOVICIA. – (*A los Tres Frailes Capuchinos, que la han hecho encaramarse en la góndola*) ... ni un pelo, vamos. Porque a mí estas cosas, en grupo, no me van... Yo, en estas cosas, soy muy clásica. Así que, vosotros veréis...

LOS TRES FRAILES CAPUCHINOS. –Pero, mujer: si es muy divertido...

UNA NOVICIA. –Nada, nada... Que luego todo son líos, y nadie quiere responsabilidades, y es una la que paga los platos rotos... (p. 98)

Le motif sexuel est utilisé avant tout pour faire rire, tout comme l'évocation de la nymphomanie aiguë qui caractérise le comportement de la maîtresse du personnage l'Intrus dans la très belle pièce *Perdida en los Apalaches*. José Sanchis Sinisterra y joue, de façon vertigineuse, avec la convention de l'espace et du temps théâtral. À plusieurs reprises, le dramaturge insère dans la trame principale –la conférence impossible au Club de Divulgarion Culturelle de Dorothy Greñuela, spécialiste au département de Physique Théorique de l'Université de Pittsburgh de l'approche «mécanico-quantique» de l'espace-temps– des fragments d'une autre histoire se déroulant dans un autre espace et un autre lieu : celle d'une aventure amoureuse dans un hôtel de Prague du «bien nommé» personnage l'Intrus et d'une de ses collègues de lycée. Celle-ci, particulièrement vorace, n'a qu'une obsession : attirer dans son lit son amant pour assouvir son désir sexuel anormalement développé. L'homme, subissant un véritable harcèlement, finira par s'échapper de la chambre «en camisa, poniéndose los calzoncillos y con los pantalones sobre un hombro» :

INTRUSO. – (*Jadeando, habla hacia el lateral del que huye*) ¡Eres una fiera, Iturralde! Vas a acabar conmigo en tres días... eres una «ninfómana matutina». (p. 46)

La récurrence de l'allusion sexuelle fonctionne comme un point d'ancrage et de référence pour le spectateur, un «embrayeur» qui permet le passage entre les deux intrigues dramatiques. La nymphomanie permet la reconstruction d'un micro-scénario qui s'est déroulé parallèlement à la fable principale, dans une couche souterraine du texte. Par moments il ressurgit à la surface, à travers des fissures textuelles, et va gagner peu à peu du terrain, s'immiscer dans l'histoire principale et en devenir un épisode à part entière. Et le thème sexuel réapparaît dans une zone textuelle devenue commune aux personnages, créant un nouveau moment de comique.

DOCTORA. –Cálmese, reaccione, vuelva en sí... (*Y le da una bofetada*)

INTRUSO. –(*Con irritado asombro*) ¡Eh! ¿Qué le he hecho yo?

DOCTORA. –Nada, nada... Pero, no se excite...

INTRUSO. –(*Se pone en pie, furioso*) ¿Que no me excite? ¡Claro que sí me excito! ¡A mí hoy ya no me excita nadie! Ni Usted, por mucho que me quiera provocar con esa falda de... de...

;de náufraga! (p. 60)

Le thème de la nymphomanie féminine revient, traité de façon beaucoup plus corrosive, dans deux monologues : *Transacción* et *Casi todas locas*, inclus dans le recueil de *Misero Próspero y Otras breverías*.

Dans le premier, la frénésie sexuelle de l'épouse de l'acheteur de l'appartement, qui hurle comme une hyène pendant l'amour et provoque chez son époux des éjaculations précoces, devient un argument hilarant de négociation pour faire baisser le prix. Si l'insonorisation est parfaite pour prévenir les nuisances sonores, la grosseur des murs rend difficile le travail d'agrandissement de l'espace requis par l'expansion nécessaire aux prouesses sexuelles de Madame.

Dans le second, la volonté de parodier, de façon caricaturale, le discours machiste trouve, à nouveau, un de ses points d'ancrage dans cette idée d'insatisfaction chronique des femmes :

Para empezar, eso lo sabes muy bien, ellas nunca tienen bastante. Me refiero a todo, en general, y al sexo en particular. Nunca tienen bastante. Son insatisfechas por naturaleza. Nosotros sabemos conformarnos, sabemos poner un límite a las cosas, tenemos una mente sana, que nos indica... (...) Pues eso: nosotros aceptamos el final inevitable de todas las cosas de este mundo. Nos corremos y fin. Se acabó. A otra cosa mariposa, pero ellas no tienen bastante, no se conforman: quieren seguir subiendo y subiendo por los siglos de los siglos. Si por ellas fuera, no habría tiempo ni para el cigarrillo de después. (p. 36)

Le discours sur le sexe ici ne sert qu'à accentuer la bêtise et la suffisance d'un narrateur qui, pourtant, se proclame féministe, pour l'émancipation des femmes et pour leur libération sexuelle.

Il arrive aussi que la thématique sexuelle participe d'une volonté de reconstitution de l'histoire et de dénonciation, phénomène caractéristique de la production théâtrale espagnole depuis les années soixante, auquel José Sanchis Sinisterra contribue, en repensant la conquête américaine, à travers la *Trilogía americana*. Les motifs sexuels, qui affleurent dans les trois pièces, constituent des pièces du puzzle dramatique que le dramaturge met en place, à travers l'intertextualité (*Les chroniques des Indes*, la *Brevísima relación* de Bartolomé de las Casas). On y retrouve ainsi la vision phantasmée par les conquérants de la sexualité des indiennes. Dans *El retablo del Eldorado*, Rodrigo Díaz de Contreras (le héros fictif qui rêve de pouvoir financer une expédition dans le Nouveau Monde grâce aux représentations théâtrales qu'il donne en compagnie des deux héros cervantins Chirinos et Chanfalla) les dépeint comme des femmes qui vivent une sexualité épanouie et naturelle, bien éloignée du discours répressif de l'église catholique de l'époque. Ce sont des femmes généreuses, qui privilégient le plaisir de la chair et ne s'encombrent pas de procréer :

RODRIGO. —... Cuando se preñan, toman una hierba con que enseguida remueven y lanzan la preñez ; porque dicen que las viejas han de parir, que ellas no quieren estar ocupadas para dejar los placeres, ni preñarse para que al parir se les aflojen las tetas, de las cuales se precian mucho, y las tienen muy buenas. (p. 55)

Différente aussi la sexualité répandue des sodomites, qui jouissent d'une impunité totale et s'affichent au grand jour, comme dans la Grèce antique², auprès des personnes de haut rang.

RODRIGO. —Cierto que en muchas partes es muy común entre los indios el pecado nefando contra natura. Y los señores y principales que en esto pecan, tienen públicamente mozos con quienes usan este maldito pecado.

CHANFALLA. —¡Reniego de mí! ¿Y no se mueren de vergüenza los tales bujarrones?

RODRIGO. —Muy al contrario. Esos mozos pacientes, que llaman camayoá, así como caen en esta culpa, al punto se ponen enaguas, como mujeres, y sartaes y pulseras, y ya no se ocupan en el uso de las armas ni hacen cosa que los hombres ejerciten, sino barrer y fregar y las otras cosas habituales de las mujeres. (p. 56)

Les pratiques sexuelles des indiens évoquées dans le texte (qu'il conviendrait de nuancer, les Aztèques brûlant vifs les homosexuels notamment) ne font que renforcer le choc culturel entre l'ancien et le nouveau monde, l'incompréhension des chrétiens et leur volonté de prosélytisme sanguinaire :

RODRIGO. —En cierto lugar echamos a los perros hasta cincuenta de estos putos que encontramos, y luego los quemamos, informados primero de su abominable y sucio pecado. Y cuando se supo por la comarca esta victoria y justicia, nos traían muchos hombres de sodomía para que los matásemos y tenernos así contentos.

CHANFALLA. —Así se echa de ver los grandes beneficios que trae consigo cristianar a esos bellacas. (p. 56)

Les rapports sexuels sont aussi une façon de sceller des alliances entre les peuples, comme les jeunes femmes offertes à Cortés sur la route de Mexico, christianisées avant d'être «utilisées» (p. 91). Pratique sexuelle très hiérarchisée puisqu'il reste aux simples soldats :

alguna niña o vieja o, cuando no, mujer ya muy parida... Y ello a las prisas, con los calzones puestos, y aun con las armaduras, a las veces al trote de una marcha o en el respiro de una escaramuza. (p. 92)

Ces rapports sexuels, loin de rapprocher les deux peuples, renforcent les rapports de domination colonisés-colonisateurs, à travers une autre forme de domination, celle de l'homme sur la femme. Mais le sexe devient quelquefois une arme de guerre (la seule que possède la femme) et le corps sert à semer la discorde parmi les guerriers. Dans *Lope de Aguirre, Traidor*, Inés de Atienza, la maîtresse métisse de Pedro de Ursúa, se donnera à tous ces hommes qui la reniflent comme «des chiens en chaleur», pour venger la mort de son amant :

Mi carne deseada será el reclamo venenoso que hará morir a quienes tan cruelmente te arrancaron de mi carne. Yo les haré encelarse y recelarse y combatirse unos a otros. Yo sembraré en su sangre la cizaña y la muerte. (p. 134)

Dans certaines pièces, les motifs sexuels apparaissent donc ponctuellement, affleurant à la surface du texte et ayant une fonction repérable (comique, sociologique, historique). Dans d'autres en revanche, leur contour, leur relief sont plus difficiles à cerner dans la mesure où ils sont intimement liés à des préoccupations fondamentales de José Sanchis Sinisterra : les rapports entre le théâtre et la vie, la fiction et le réel, la mort et l'existence.

Le sexe joue un rôle, au même titre que d'autres ingrédients, dans la réflexion sur la communication théâtrale, que le dramaturge n'a cessé de mener et de mettre en pratique dans ses œuvres. Dans la série de courtes pièces du recueil *Pervertimento*, la pièce *Al lado* est un monologue où l'acteur raconte au public ce qu'il voit «à côté» de l'espace scénique, dans un lieu caché auquel lui seul a accès. L'acteur devient donc le relais scénique du regard impossible du spectateur. Se trouve ainsi renforcée, dupliquée la position de «voyeur» inhérente à la perception théâtrale, surtout dans un théâtre à l'italienne, qui constitue un morceau de vie détaché du réel. La nudité de la femme introduit une autre dimension, celle de l'érotisation du regard :

Y ahora... Mira qué bien... ¿Se desnuda? Se está desnudando, sí... es una obra muy atrevida. Dios mío, qué mujer... Qué cuerpo... Me da no sé qué, estar aquí, mirando... Lástima que ustedes no puedan... (p. 16)

Le regard du personnage, devenu concupiscent, renvoie au pouvoir de l'image, à la mise en scène du corps, à notre société du spectaculaire où le corps érotisé est un outil marchand omniprésent⁶. Comme un effet de construction en tiroir, le corps est décrit lui-même comme support d'image, d'image sensuelle, à travers l'allusion au tatouage. Celui-ci confère une nouvelle dimension érotique, exotique à la femme, toujours en marge de l'espace scénique : «pero ¿qué tiene en el vientre? Parece... sí: una flor... una flor pintada en el vientre» (p. 16).

Le monologue *Instrucciones (II)* pousse encore plus loin le rapport entre sexe et théâtre. Le locuteur, se réjouissant de la décision de l'auteur d'écrire une pièce muette, met en scène deux personnages Rodolfo et Ludovina. Il se propose de les diriger, tel un metteur en scène avec ses acteurs, dans une scène sexuelle où la représentation du désir est essentielle et spécifique. Le désir n'a pas en effet de «transcodage» extérieur immédiat et évident, pas de «sens littéral» et il est impossible de le représenter par un autre support que le corps. C'est la montée libidinale que le locuteur orchestre tout au long de la pièce. Il insiste d'abord, comiquement, sur la puissance de la représentation imaginaire dans le processus d'enclenche-

ment du désir :

Tienes que clavar en él tu mirada y descubrir, de pronto, la belleza de su alma y su cuerpo. De su cuerpo, sí : ese cuerpo felino, vigoroso, musculoso, excitante...

Sí, ya lo sé... pero, hija mía, ya te lo he dicho, todo es cuestión de imaginación. Imagínate que debajo de eso, yace un macho primitivo, salvaje, peludo, arrollador... puro sexo, en fin. (p. 27)

Le personnage «didascalé» guide par sa parole l'attraction irrésistible des corps, la pulsion physique occultée sous une rhétorique édulcorée «¿Hueles su aroma cálido, los efluvios densos de su piel, de sus zonas oscuras?» (p. 27). Par les mots, il amène progressivement les deux personnages (et les spectateurs) à un point orgasmique, qu'il désamorce brutalement, dans un «coitus interruptus» significatif du fonctionnement théâtral.

Es el deseo... Tú la deseas... la deseas... y ella también a ti... tú también, Ludovina, tú también le deseas... ese cuerpo... esas carnes... pero modérate, mujer, controla esos resuellos... es una escena muda, pero el público no está sordo... así... así todo muy contenido... el volcán y el iceberg... eso es... realidad, mucha realidad, todo es cuestión de realidad... hay que sentirlo todo muy adentro... dejarse llevar... sin miedo... poco a poco... el uno hacia el otro... una mujer y un hombre... nada más... ni mundo, ni tiempo, ni...

¡Vaya, qué tarde es ya! Tenemos que dejarlo, por hoy. Pero no importa : la escena está resuelta. (p. 28)

Le théâtre peut devenir aussi ce lieu pervers et désespérant, où tout ce qui est créé s'auto-détruit à la fin de la représentation, renvoyant le personnage à sa propre fin, au néant qui le guette dès qu'il quitte la scène. A travers la vision démythificatrice des pouvoirs magiques de Próspero dans *La tempête* de Shakespeare, le monologue *Misero Próspero* remet en question l'essence même de la création théâtrale, fragile et éphémère.

Nada otra vez. Nada siempre. Yo solo. Sólo yo. Y esta sórdida gruta... Triste magia trucada... Telones, candilejas, bambalinas... (p. 16)

Le sexe devient alors un ingrédient fondamental du processus de déconstruction de la pièce de Shakespeare. L'œuvre mythique du dramaturge anglais se transforme en un lieu de perversions sexuelles. Caliban, «chien lubrique», ne pense qu'à violer Miranda, avec ce sexe en érection qui est une «flèche empoisonnée», «un fer chauffé au rouge», «un atroce serpent». Même les personnages les plus éthérés, comme l'est Ariel, sont soumis au miroir déformant de la luxure. Ariel ne cesse de se masturber en cachette et s'il se plaît à apparaître souvent travesti en nymphe marine, c'est parce qu'il a des tendances homosexuelles qu'il ignore. Enfin Próspero, s'il est un père dévoué au bonheur de sa fille qu'il a élevée comme le plus grand des trésors, c'est parce qu'il prend plaisir à modeler son corps, tel un Pygmalion incestueux, et à pénétrer le mystère de son ventre :

También mis manos secas cultivan y sazonan tu juventud. ¿verdad? Hago crecer con ellas colinas en tu cuerpo, hija mía. Mira, mira tus pechos cómo cantan la obra de mi amor y mi paciencia. Tu espalda se retira blandamente y, de pronto, brotan aquí dos mágicas mejillas. Y tu vientre, Miranda... Tu vientre es la ladera dulcísima que lleva hacia la puerta de la gloria. (p. 14)

Le sexe, en envahissant et déformant le modèle intertextuel, participe de cette volonté de désacralisation du théâtre classique et de sa magie, à laquelle renvoient les pouvoirs du pauvre Próspero, souffrant de lumbago, de constipation et d'engelures, dans un «réel» bien différent de l'espace de son imagination.

Enfin le sexe joue un rôle fondamental dans la volonté obsessionnelle de comprendre, de dire la mort. Dans *El cerco de Leningrado*, la disparition du révolutionnaire Nestor signifie la victoire d'une idéologie qui prétend annuler l'engagement mais aussi la fin du «ménage à trois», la fin d'une harmonie sexuelle où chacun semblait trouver sa part.

NATALIA. –Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos... Eso ya no puede cambiarse. (p. 34)

La mort de Néstor exacerbe les besoins sexuels du corps, en le privant des repères qui lui donnaient son identité, qui le réalisaient en tant que sujet désirant. C'est ce rapport corporel que recherche Natalia, qui sent la prégnance du désir pour Nestor, au-delà de la mort, tout au long de la pièce. Quelquefois une odeur réveille en elle des pulsions :

NATALIA. –Que está todo tan igual, tan igual, que hasta me parece... como si oliera a Néstor.

PRISCILA. –Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años!..

NATALIA. –Ya lo sé, pero, con mi olfato, yo lo noto.

PRISCILA. –Tú lo que notas son las ganas de hombre. (p. 13)

Obsédée par le retour de ses règles, Natalia prétend retrouver, à travers les symptômes prémenstruels, la sexualité épanouie qu'elle vivait avec Nestor, qui s'est transformée, par force, en monosexualité.

VOZ DE NATALIA. – ¿Trastorno? ¿Tú me has visto los pezones?

PRISCILA. Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas...

NATALIA. –Hormonas dice... ¿Y a las gallinas también les entran ganas de masturbarse? ...

PRISCILA. –¿A ti te entran ganas... de masturbarse? (...) Dime la verdad : ¿Lo has hecho? (...) Contéstame, Natalia... (...) Bueno, no me importa lo que hagas con tu cuerpo. Pero de una cosa puedes estar segura: la menopausia es irreversible. Lo mismo que la historia. (p. 59)

La masturbation représente un tragique exutoire à la solitude, à l'abandon de l'amant disparu. Si, par la pensée, Natalia peut encore communiquer avec Néstor

et faire vivre sa relation affective, le corps se trouve irrémédiablement confronté à l'absence, au vide.

Tout comme les vivants, les morts aussi ont la nostalgie du sexe, souffrent de l'absence de sensations dans l'au-delà. Le fantôme de Carmela dans la superbe œuvre *¡Ay, Carmela!* n'a pas de perception de son corps (p. 195). Lorsque Paulino lui touche la joue, elle sent sa caresse comme «estompée» (p. 195), pour progressivement, dans l'épilogue, ne plus rien ressentir du tout, ni les baisers ni les coups (p. 262). Elle devient une présence de plus en plus immatérielle et n'arrive même plus à communiquer avec Paulino, comme si l'ultime dialogue ne servait qu'à enfermer chaque locuteur dans son monde. La mort c'est bien la perte du corps, de tout type de réactions face à l'extérieur, la perte du désir et du plaisir sexuel. Carmela ne peut que mimer le sexe, essayer de reproduire le rituel par des mots, elle ne peut plus rien éprouver, le sexe est un «paradis perdu» qui appartient définitivement au monde des vivants.

CARMELA. –(...) ¡Qué raro! casi no puedo sentir envidia, ni rabia, ni... (...) ¿Y de aquello? (*Mira a Paulino y se concentra*) ¡Dale, Paulino, no te pares! ¡Dale, dale, más..., ahora...! (*Se «ausculta»*) Psche... No gran cosa... ¡Qué lástima, Paulino! Con la de gustos que me dabas... (...) (*Cambio*) Ya basta, Carmela. Agua que no has de beber... Más te valdrá ir olvidando las cosas buenas, para que no se te coma la añoranza... (p. 211)

Dans la pièce *Valeria y los pájaros*, c'est une autre modalité des rapports entre sexe et mort qui est évoquée. Benito, le premier des fantômes avec lesquels dialogue Valeria, ressent du désir, a donc un corps. Il s'intéresse au corps des vivants et réagit «sexuellement» lorsqu'il voit dans le monde qu'il a quitté des images qui le sollicitent.

VALERIA. –A mí tampoco me gusta que me estés rondando a todas horas... incluso cuando me baño. Mejor dicho: sobre todo cuando me baño (...)

Y ya ves cómo me estoy poniendo... (*Se toca el cuerpo*) Sí, ya sé: tú, tan contento... Con lo que te gustan las carnes, ¿verdad? (p. 20)

La mort ne signifie pas l'absence des sensations de la vie. D'ailleurs, la vie dans l'au-delà ne semble pas bien différente de celle de l'ici-bas. Les morts et les vivants coexistent et communiquent, sans autres problèmes que ceux inhérents à la cohabitation. La seule différence entre ces deux mondes réside dans l'absence d'incarnation.

L'incarnation en revanche peut devenir un réel problème dans les rapports amoureux entre un vivant et un mort. C'est bien l'enjeu de toute la pièce. Si Valeria entretient de si bons rapports avec tous ces morts, c'est parce qu'elle recherche un amour d'adolescence perdu, Telmo Castán, le seul homme à lui avoir donné du bonheur en lui cassant l'os du fémur à la patinoire.

Telmo me rompió el fémur, ya ves, y por su culpa tuve que pasarme nueve meses con la piera almidonada... Nunca había sido tan feliz... Y nunca volví a serlo. (p. 28)

Les tendances sexuelles qui affleurent ici et que l'on pourrait qualifier de «masochistes» trouvent leur origine dans l'initiation sexuelle de Valeria. L'apprentissage impossible du baiser est déjà lié à la douleur de son appareil dentaire, «que me hicieron sufrir casi tres años, mientras todas mis amigas se rompían los labios aprendiendo a besar» (p. 25). Le premier rapport sexuel correspond symboliquement à la chute à la patinoire, où Valeria a ressenti «la douleur d'une mariée vierge le soir de ses noces» (p. 88). Le sexe impossible chez Valeria est donc toujours associé à la souffrance.

Ce masochisme se transforme ainsi en une forme de nécrophilie déviée (que l'anecdote de l'os du fémur annonçait peut-être, de façon comique). La stratégie de séduction du mort passe par le corps, qui est pour le personnage vivant un objet constant de préoccupation. Et lorsque l'amant se manifeste depuis la fosse commune où il a été jeté, Valeria ne peut se contenter de l'immatérialité de sa présence. Le problème de l'incarnation est posé, au moment de la rencontre amoureuse.

VALERIA. – (...) ¿Y no puedes ... no podrías encarnarte, aparecer?

VOZ TELMO. – ¿Encarnarme?

VALERIA. – Sí : aparecer, hacerte visible... A veces es posible. Sé de casos en que incluso notas cómo te tocan y tú también puedes tocar. Creo que da mucho gusto... (p. 89)

Dans l'amour entre deux êtres, le corps, le sexe jouent un rôle essentiel. La relation affective entre deux êtres amène nécessairement à la fusion des corps, de la matière, quelle qu'en soit sa forme. Telle est la leçon de l'épilogue poétique qui clôt la pièce, où la palpitation de la lumière semble renvoyer métaphoriquement à la palpitation des cœurs, au frémissement des corps, au plaisir de la rencontre amoureuse : «(*extrañas palpitaciones de luz hacen vacilar la penumbra*)» (p. 93).

La topographie sexuelle dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra, que nous avons ici tenté de tracer, présente des reliefs et des contours bien différents suivant les pièces. Jamais systématique, le motif sexuel est toujours épisodique, secondaire ou intégré à des problématiques esthétiques, historiques, sociologiques ou philosophiques qui dépassent et transcendent sa présence. En ce sens, la problématique du sexe chez Sinisterra ne se rattache ni à la vision insurrectrice des années soixante (où la libération sexuelle était une arme contre l'ordre bourgeois établi), ni à la conception post-moderne de notre fin de siècle. Le sexe n'est jamais présenté comme un objet de consommation qui satisfait les exigences du nouvel ordre marchand et le narcissisme apathique de l'individu solitaire. Non, le sexe est avant tout chez lui signe d'humanité, d'altérité, avec ses moments de

gloire et de misère, avec ses instants d'extase et d'abjection. Abjection humaine dont le dramaturge se propose de sonder les abîmes, dans sa prochaine pièce, à travers un terrible sujet de déviance sexuelle : celui du viol d'une jeune femme plongée dans le coma, condamnée à porter, impuissante, le fruit de cette perversité.

Œuvres de José Sanchis Sinisterra analysées dans cet article :

Ñaque o de piojos y actores ; ¡Ay, Carmela!, Madrid, Cátedra, 1991.

Pervertimento y otros Gestos para nada, Madrid, Visor Distribuciones, 1997.

Perdida en los Apalaches, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1991.

Trilogía americana : Naufragios de Álvaro Núñez ; Lope de Aguirre, traidor ; El retablo de Eldorado, Madrid, Cátedra, 1996.

Los figurantes /Les figurants, Toulouse, PUM, 1999 (Introduction d'Agnès Surbezy et Antonio Fernández Pérez).

Misero Próspero y otras breverías (Monólogos y diálogos), Madrid, La Avispa, 1995.

Valeria y los pájaros ; Bienvenidas, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1995.

El cerco de Leningrado ; Marsal, Marsal, Madrid, Fundamentos, 1996.

El lector por horas, Barcelona, Proa, 1999.

La raya del pelo de William Holden, inédit.

Notes :

- 1 L'image sexuelle au théâtre pourrait être ainsi analysée à travers la notion de «scène corporelle» que développe Patrick Baudry dans son ouvrage *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997.
- 2 Je ne peux, dans le cadre de cet article réduit, donner plus d'exemples sur le sexe implicite, non dit, souterrain, qui me paraît régir des pièces comme *El lector por horas* et *La raya del pelo* de William Hölden.
- 3 Je renvoie ici à l'article «Le didascale, acteur principal de *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra», in Monique Martinez Thomas (éd.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, PUM, 2000, p. 114.
- 4 ¿No tienes calor tan tapadito? (p. 90), ¿No te apetece que demos una vuelta? (p. 92).
- 5 Voir Pascal Guignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994. «Il n'y a jamais eu d'homosexualité ni grecque ni romaine. Le mot 'homosexualité' apparut en 1890. Ni les grecs ni les Romains n'ont jamais distingué homosexualité et hétérosexualité. Ils distinguaient activité et passivité. Ils opposaient le phallos (*fascinus*) à tous les orifices (*spintrias*). La pédérastie grecque était un rite d'initiation sociale. Par la sodomisation rituelle du *pais*, le sperme de l'adulte transmettait la virilité à l'enfant. Le verbe grec pour dire la sodomie, *eispein*, est traduit mot à mot par le latin *inspirare*» (p. 20).
- 6 Cf. Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998.

Alfonso Zurro : du sexe joyeux au sexe pervers

Carole EGGER
Université de Provence

Auteur et metteur en scène, la trajectoire d'Alfonso Zurro (1959) est assez singulière dans le panorama dramaturgique contemporain.

Baladin des temps modernes, comme la critique se plaît à le décrire¹, Zurro s'emploie avec une imagination et une créativité débordantes, à jeter des ponts entre une tradition ancienne, qui court des grandes liesses populaires du moyen âge à toutes les formes comiques inventoriées par le XVII^e siècle, aux expériences récentes et moins récentes de la contemporanéité théâtrale qu'il assimile et dépasse constamment.

Fondateur de la troupe *La jácara* dont l'un des objectifs essentiels est de porter la parole théâtrale dans les lieux et villages populaires les plus reculés de son Andalousie natale, Zurro opte dans une large part de son œuvre pour une conception festive, populaire et ludique du théâtre.

Metteur en scène de la modernité théâtrale (Ghelderode, Weiss, Handke, Beckett, Lorca), voire de la postmodernité (Romero Esteo, Antonio Álamo), il participe également en tant qu'auteur d'une veine expérimentale contemporaine qui ménage en particulier une large place à l'interaction créatrice entre montage et écriture.

Analyser l'importance du sexe, son expression et les fonctions qui lui sont assignées dans cette œuvre, c'est d'abord explorer la façon dont Zurro convoque et recrée les images topiques liées au sexe dans l'imaginaire collectif dans ce qu'il appelle des *théâtreries*, bouffonneries et autres mascarades, la façon aussi dont il les remodèle et les revivifie. C'est ensuite identifier la diction du sexe, sa spécificité, sa portée dans les œuvres appartenant au registre plus sérieux de la création contemporaine.

De *Bufonerías* et *Por narices* jusqu'à *A solas con Marilyn*, en passant par ses *Farsas maravillosas* et autre *Mascarada canalla*, il s'agira ainsi d'explorer une trajectoire qui va du sexe joyeux au sexe pervers.

Dans la version festive de son théâtre, Zurro puise dans la tradition pour inventer une nouvelle forme de communication populaire, verbale et gestuelle, marquée par la liberté et la spontanéité qu'il accorde également aux metteurs en scène et acteurs de son théâtre. Il bouscule les conventions des différents genres auxquels il emprunte et refaçonne les lieux communs qui courent dans l'imaginaire collectif en les remodelant aux couleurs de son époque.

Dans *Qué difícil es decidirse*, Bella, flanquée de ses deux amants, énonce dès sa première réplique les effets bénéfiques de l'amour sur l'apparence corporelle et la silhouette

¿Qué os voy a contar de los beneficios que reportan los amantes? Son buenos para el cutis, estiran la sonrisa, eliminan las arrugas, elevan la belleza y nos mantienen siempre lozanas. La fuente de la juventud tiene dos caños, dijo Salomón. (p. 30)

Nul besoin ici de décrire les fâcheuses conséquences de l'abstinence sur la santé des hystériques, vieilles filles et autres veuves pour faire valoir l'équilibre nécessaire et salutaire entre le sec et l'humide, qu'il vaut mieux abreuver à deux sources dans la mesure du possible. On insiste au contraire sur l'aspect positivement joyeux de la chair : «que donde está la carne, allí está el gusto» (p. 34), dit par exemple Orujo à Bella.

Le texte allie malicieusement la structure du conte pour enfants à de multiples références salaces. Ainsi, c'est la queue du diable qui sera l'objet de la quête de nos deux héros dont Bella n'hésitera pas par ailleurs à soupeser les charmes en allant jeter des œillades enthousiastes vers leurs caleçons.

Jeu et plaisir tiennent ici une place fondamentale. L'aventure de la vie est sous-tendue par les forces du rire. Dans *La muerte come bananas*, lorsque Pitaña propose au lépreux, qualifié de «restos de carne andante que sólo ansian el fin» (p. 58), de prendre sa place pour le voyage vers l'au-delà qui l'attend, le lépreux ne s'y trompe pas qui revendique une vie où l'énergie est encore toute libidinale : «Creo que aún me corre vida entre las piernas», dit-il (p. 60).

Et dans le même texte, le sexe est encore associé au motif du *Carpe Diem* : lorsque Pitaña propose à la femme qui veut tuer son mari de le faire passer de vie à trépas en l'échangeant avec lui, l'attitude de la mégère change du tout au tout et, s'adressant à l'époux : «Tira el santoral y dame alegría Tartarín. Dame alegría. Si la Muerte nos pillá, por lo menos que nos coja felices», (*Y salen sacudiéndose guerra de la que no mata*), dit alors la didascalie (p. 60).

Dans *Cada oveja con su pareja*, c'est le règne des métamorphoses et de l'érotisme fantaisiste. L'oiseau picore les appâts de Lucinda et s'érige en rival du jeune premier de comédie Valère. Il s'agit ici de revisiter sur le mode comique le

topique de la poésie amoureuse qui assimile les amants à des oiseaux. Valère, finalement bien inspiré, ira acquérir un autre oiseau pour déconstruire la paire contre nature formée par sa bien-aimée et le canari. Le couple de tourtereaux amoureux, comme les amours ancillaires dans les vieilles comédies d'antan, pourra à nouveau doubler les amours des maîtres dans une version inédite, poétique et musicale.

Cet ancrage du sexe dans le creuset du magique et du merveilleux se retrouve dans *El loro* où même le perroquet est capable de rire des histoires paillardes et va jusqu'à peindre des nus de femme.

Dans *Los bailes del deseo*, le sexe est plus que jamais élan vital, énergie libidinale lumineuse et joyeuse. Les métaphores néo-baroques énoncées par Pipota pour évoquer l'objet de son désir font littéralement rayonner l'impulsion sexuelle. «Quiero ver el sol» (p. 112), dit Silvo à Pipota. Et un peu plus loin : «El sol que me ilumina está entre la nieve de sus enaguas» (p. 112). Il est source de vie et naissance à la fois : «Deme el sol y florezcamos juntos, doña Pipota» (p. 114).

Les métaphores printanières qui s'appliquaient naguère à la beauté de la donzelle ou à l'éclosion du sentiment amoureux intéressent ici directement le sexe dont l'énonciation n'en garde pas moins un charme suranné ; ce qui a pour effet de fondre le comique dans le creuset du poétique.

La volonté libidinale de Silvo a un tel impact sur Pipota que celle-ci en appelle aux éléments naturels déchaînés pour décrire ses propres sensations : «Ay Silvo, me alientas un terremoto en las entrañas» (p. 114).

Le rire procède de la conjonction d'un registre métaphorique particulièrement élaboré, voire, comme dans le premier cas, associé dans l'imaginaire collectif à la diction du sentiment amoureux, pour décrire les effets prosaïques des impérieuses nécessités biologiques que fait naître ce sentiment.

A partir de là, l'exubérance et l'outrance néo-baroques accélèrent le rythme des échanges. La montée en tension d'un désir qui atteint peu à peu des sommets paroxystiques s'effectue dans une sorte de parodie du discours amoureux où les métaphores ne servent plus la représentation d'un amour idéalisé et chaste mais celle d'un désir effréné au bord de la stase orgastique.

Silvo entre dans les appartements de Pipota et aussitôt le détournement parodique s'opère :

SILVO. –Lucerito del alba, eres la belleza prohibida de mi amanecer, eres ...

PIPOTA. –No me melosees ladrón de honradas. Las bravadas, ahora. Venga piratón, dime qué maldades harás a esta pobre desgraciada.

SILVO. –Tigre soy, y le arranco los trapos a dentelladas.

PIPOTA. – Salvaje inhumano. Más. Más.

SILVO. –La corto en trocitos con mi lengua navaja.

PIPOTA. –¡Malnacido! No pares. Más. Más.

SILVO. – ¿Qué tal un pasodoble en su tambor saleroso?

PIPOTA. –¡Degenerado! Más. Más.

SILVO. –Voy a sembrarle todas las estrellas de la vía láctea en el centro de sus orígenes.

PIPOTA. –Eres un precipicio, Silvo. ¿A qué esperas vendaval para arrojarme al abismo? ¿Parado todavía? ¡Movimiento, guerra, Silvo! ¡Guerra!

SILVO. –¡Viva la muerte en los campos de doña Pipota! (p. 116)

Véritable morceau d’anthologie, ce passage me paraît particulièrement significatif des procédés utilisés par Zurro pour allier le sexe au rire. On a d’abord ce contraste entre le langage fleuri de l’amour galant et le registre le plus cru renvoyant au sexe. Puis, aussitôt évoquée, la scène traditionnelle des amours d’antan est dynamitée par les revendications post-féministes de Pipota qui en redemande sans complexe et l’engage à en venir plus vite aux actes concrets. De plus, on imagine aisément comment la gestuelle des acteurs peut accuser l’exagération et l’outrance verbale et saturer la scène d’une théâtralité affichée.

Le buen amor, déjà présent en filigrane dans cette alliance de jovialité et d’explosion libidinale, devient manifeste lorsque arrive le prêtre lubrique et qu’alors Silvo se voit contraint, dans un comique de situation rappelant la farce médiévale, à se cacher sous les jupons de sa belle. Figure de l’abuseur abusé, il est celui qui, dans une liberté quelque peu sulfureuse et blasphématoire, va le plus loin dans l’évocation des ébats amoureux : «Dame los gustos, jamonera» (p. 120). Et lorsque Pipota décline l’invitation en évoquant sa migraine : «Ese martirio jaquecoso te lo derrito con unas relamidas» (p. 120).

On l’aura compris, *Los bailes del deseo* multiplie les plaisanteries paillardes et licencieuses qui renvoient à une série de topiques de la littérature comique : celui de l’inconstance féminine et du mari trompé, celui des cornes de l’abuseur abusé, du prêtre concupiscent, du jeune berger amoureux et malheureux, etc. Mais ces motifs retranscrivent un univers qui est bien celui de notre post-modernité c’est-à-dire une ère où a soufflé le vent du féminisme et de la révolution sexuelle. On en veut pour preuve l’évocation d’un cunnilingus par un prêtre *braguetero* mais aussi celle de la zoophilie qui font ici l’objet d’un traitement burlesque. La polyandre Pipota se moquera en effet à la fin des élans de jalousie de son mari envers le chien Silvo.

Zurro démontre également une grande inventivité dans les déclinaisons des exclamations, interjections et autres insultes ayant le sexe pour support. Lorsque les deux amants de Bella partis en quête du diable le voient arriver, Orujo s’écrie : «Por la minga del Rey, ¡Está ahí!» (p. 42).

Et lorsque Parra a l'outrecuidance de mentionner Dieu devant Belzébuth, ce dernier multiplie les néologismes scabreux qui ne sont pas sans rappeler l'usage burlesque du *sayagués* dans la *comedia* du siècle d'or et aussi le «merdre» tonitruant ouvrant *L'Ubu roi* de Jarry. «BELCEBU. –Gaaag. ¡Coñorrones! Gaaag. ¡Mierdras! Gaaag. ¡Requetelechés en vinagreta! Gaaag.» (p. 42).

Puis dans un condensé lyrique, alors qu'il s'approprie les âmes des deux comères :

BELCEBU. –Alma Orujo. Alma Parra. Son mías, las tengo infernohipotecadas. Ju, ju, ju... Por perdidos. Serán mías. Son. Son... ¡Mierda ! ¡Coño ! ¡Pija ! ¡Mamón ! ¡Culo ! (p. 44)

En dehors de cet usage du sexe comme support d'insultes et d'exclamations grossières, on ne rencontre dans *Bufonerías* qu'une seule mention du sexe renvoyant au bas corporel et aux fonctions scatologiques dans *Hoy amaneció del revés*. Là, le gueux Polilla, comme dans la tradition des valets de comédie souvent dominés par leurs instincts primaires, est en proie à une urgence toute physiologique et lorsque Coronado lui demande : «¿Y a qué salir del relámpago?», il répond : «Los vientres, que me dieron un vuelco repentino, y corrí a soltarlos. Aún ando en retortijones.» (p. 90).

L'usage du sexe support d'insolences et d'inconvenances verbales se retrouve dans toutes les pièces bouffonnes de Zurro. Dans *Por narices*, il donne lieu à de plaisantes paronomases : «¡Por mil coños canosos!» (p. 23), s'écrie Micabo lorsqu'il trouve le nez du général à la retraite.

Dans *Mascarada canalla*², on retrouve le topique des cornes du mari ainsi que celui du courage associé à la puissance virile que l'on rencontrera également dans *La soldadesca*³. Mais ce dernier motif est l'objet du persiflage de Canela. Lors de sa fuite avec Tilín, ils entendent le mari les poursuivre et Canela exhorte alors son ravisseur au combat. Mais Tilín est un antimilitariste avant l'heure : «TILÍN. –Imposible, soy hombre calmo y pacífico que está contra la violencia y en pro de la plática» (p. 61). On comprend alors l'exclamation désabusée de Canela : «Tanto ruido de bragueta, ¿Para qué?» (p. 62).

Zurro récupère ainsi les motifs traditionnels du sexe comique qu'il re-élabore à la sauce contemporaine. La libération de la femme est passée par là. D'ailleurs Canela, qui avait bien mérité, selon Cañamón son époux, le triste sort d'être pendue, «por querer bailar en braguetas ajenas», annonce triomphalement lors de sa résurrection finale ou plutôt de sa métamorphose libératrice : «Hora es de que las mujeres vayamos solas por el mundo» (p. 71).

Relevons enfin dans les petites scènes burlesques de *Por narices*⁴ celle de *Condesa necesita mayordomo*, sans doute la plus délibérément comique mais

aussi celle où la présence du sexe est la plus dense et explicite.

Zurro renvoie de façon spectaculaire au rôle de l'odorat et de l'organe olfactif dans le déclenchement des comportements sexuels. Organe phare, pourrait-on dire de l'attraction sexuelle, La condesa y voit un substitut du pénis de Felipe qui devient alors l'objet d'observations désopilantes :

CONDESA. –¡Qué bochorno! Tiene usted una bragueta abierta en la cara. ¡Vergonzante! Un delito contra el buen gusto y la moralidad hispana. (p. 46)

Ou encore :

Ese mástil que lleva en la jeta es una provocación para jóvenes de espíritu deslizante. Un espectáculo pornográfico ambulante que usted lo pasea gratis, ¿cotiza a Hacienda? ¿Sabe si es constitucional? (p. 46)

Dans cette perspective, la perversion est elle-même l'objet d'une version festive. Dans *Qué difícil es decidirse*, lorsque les deux compères essaient de retenir le diable en lui faisant miroiter la délicieuse crasse de leurs orteils, Belzébuth leur dit :

Asquerosos repugnantes pelotas. Me doráis el paladar, para que cuando os tenga aquí os dé las torturas más tunas y las diablitas más putorrangonas. (p. 44)

Dans *Por narices*, elle s'allie à la référence religieuse pour donner son titre au Directeur de *Pasión nariguda*, lequel se présente comme «cofrade en la Real Orden de los Masocas de la Divina Perversión y del Goce Eterno» (p. 79).

Mais ces allusions à des pratiques déviantes et perverses n'ont rien à voir avec celles dont il est question dans un texte d'inspiration plus contemporaine comme *A solas con Marilyn*⁵, qui est par ailleurs le seul dont nous disposons où la présence du sexe est incontournable, massive. Le problème sexuel, sous différents aspects, est même à l'origine de la profonde dépression dont souffre la protagoniste dès l'ouverture de la pièce.

L'orientation donnée ici au thème ne correspond en rien à la vision festive et joyeuse qui avait cours dans les pièces bouffonnes de Zurro. Le propos est sérieux mais la chair devient triste.

La locutrice va égrener, au fil de paragraphes monologués, sans majuscule ni ponctuation, les différentes phases de son malheur et de sa trajectoire vers la tragédie finale. Elle est caissière dans un supermarché, a un enfant –qu'elle appellera simplement *el niño* tout au long de la pièce– et vient d'être abandonnée par son mari. Sa rivale, qui a pour nom Marilyn, est stérile, raison pour laquelle –pense-t-elle– le mari lui réclame, en même temps que le divorce, la garde de l'en-

fant.

Dans son discours, qui ne s'adresse pas dans un premier temps à un destinataire bien défini, elle raconte la façon dont elle a été amenée à se confier à son amie et collègue de travail, Lina, laquelle, en échange de ses confidences, s'est à son tour laissée aller à lui décrire quelques-unes des péripéties de sa vie amoureuse.

La succession des cinquante-trois reprises de discours qui échafaudent le monologue est ainsi trouée par trois interventions appelées *perversiones uno*, *perversiones dos y tres*. Ces trois incisives fonctionnent comme des interférences dans la parole de la protagoniste, sorte de brouillage leurrant ou bien encore contrepoint signifiant à l'imaginaire qu'elle met en scène au fil des répliques.

Ces trois paragraphes ouvrent des portes sur des scènes de la vie sexuelle pas très ordinaires qui probablement troublent la locutrice, elle qui, jusque-là, avait un partenaire qui ne brillait pas par son imagination dans ce domaine.

Ces scènes, simplement évoquées par la parole de l'actrice, s'éloignent résolument des sentiers battus en faisant varier les motifs, les positions et même les accessoires utiles au rituel pervers auquel se livrent les amants. L'ensemble est homogène, les mises en scène toujours soigneusement préparées et les descriptions minutieuses. L'on a affaire à une sorte de collage de différents tableaux, portes ouvertes sur un espace fantasmé qui occupe la psyché de la protagoniste.

Mais le pouvoir fantasmant de ces images se trouve en fait singulièrement réduit par la médiation de la parole de la protagoniste qui n'en retient que des images et fait l'impasse sur les effets produits sur les acteurs. Nulle mention en effet ni de la souffrance ni de la jouissance des personnes concernées dans ces scènes rituelles qui allient fétichisme et sadomasochisme. Le fonctionnement pervers est court-circuité.

Les deux amants semblent en outre suffisamment consentants et complices pour que le jeu reste un jeu même s'il s'avère assez morbide. D'autre part, leur imagination se limite aux lieux et aux objets familiers de l'univers professionnel de l'amant qui est boucher : crochet, table de découpage, couteau, cervelle d'animal. Comme si Zurro accusait par ce choix la pauvreté véritablement fantasmatique des acteurs, aliénés jusque dans leurs pratiques sexuelles par les contraintes d'un métier qui, par un commerce quotidien entre viande et sang, renvoie facilement aux pulsions de mort.

La description de leurs attitudes et de leurs échanges est de plus exempte de la démesure et de l'excès qui caractérisent les relations perverses. Ces attitudes déviantes apparaissent pour le coup comme un catalogage, comme une série d'images au demeurant assez inoffensives. Comme si ces perversions affichées n'é-

taient qu'un écran pour d'autres formes de perversion, souterraines, enfouies dont celles-ci ne feraient que suggérer les articulations.

Il nous semble en effet que la perversion réside davantage dans la position de voyeur de la protagoniste dont la mémoire convoque, de façon cyclique, peut-être obsessionnelle, un spectacle insolite et manifestement dérangeant pour elle.

La tentation est grande en effet de traduire ces scènes en termes de «phantasmes» c'est-à-dire en représentations inconscientes de ses pulsions de mort, en ces «êtres mythiques»⁶, ce qui nous conduirait à associer la protagoniste au mythe de Médée et à l'infanticide.

Ces représentations évoquent, aux yeux de la protagoniste, comme aux nôtres, la triade Sexe, Sang et Mort qui pour elle, mais finalement seulement pour elle, va fonctionner de façon perverse. Car en convoquant et détaillant par le menu les aventures érotiques de son amie, elle provoque et défie une Loi dont elle n'a sans doute jamais pu éprouver la solidité. Cette Loi, dont elle se croyait garante par son vécu d'épouse modèle, elle finira par la fouler aux pieds en commettant le meurtre suprême et en devenant matricide. C'est alors que l'on assistera, médusés, à la jouissance toute perverse de la souffrance, la sienne d'abord, mais aussi celle de l'Autre, de la rivale honnie d'abord, Marilyn, symbole mythique de beauté féminine et de jouvence éternelle et ensuite celle de l'homme, objet de ses fantasmes de destruction et d'annihilation. S'adressant désormais à sa rivale :

No Marilyn esto ya no es soportable nadie me lo va a arrebatar voy a detener la locura de ese hombre que por tu culpa quiere arrancarme lo que más amo no podéis imaginar de lo que soy capaz antes de veros felices riéndoos de mí voy a destrozarle el corazón a machacárselo tanto y tanto que toda su existencia sólo será dolor no volverá a conciliar el sueño en paz y me maldecirá a cada minuto por haberme conocido [...] (p. 50)

Puis à la fin, dans une sorte de jouissance triomphaliste parfaitement perverse : «[...] ahora sí ahora ya te puedes llevar el niño ahora tienes un hijo Marilyn» (p. 51).

«Tuer ou se tuer»⁷, constitue d'une certaine façon l'unique alternative à la ravageuse expérience de la descente aux enfers vers l'abjection. Parlant de son mari et s'adressant toujours à Marilyn :

[...] ojalá sus manos hubiesen sido muñones de acero ojalá sus besos hubiesen ido cargados de vómitos ojalá su cuerpo hubiese estado plagado de pústulas infectas ojalá su polla fuera el rabo de una lagartija ojalá su semen hubiese sido ponzoñoso y mi coño una cloaca de inmunicias donde sólo habitara la muerte ojalá (p. 48-49)

Comme préfiguration tragique du dénouement, un petit paragraphe où la protagoniste laisse tomber un verre de lait, revient sur ce geste qu'elle réitère comme

un signe de renoncement à la maternité dans une volonté de provoquer le sang qui pourra ainsi se mêler au lait dans cette alliance perverse indéfectible d'enfantement et de mort propre au mythe de Médée.

Zurro utilise le tableau des perversions visibles pour procéder à une sorte de collage significatif destiné à orienter le lecteur-spectateur vers les affres dans lesquelles se débat la protagoniste. Elles colorent son imaginaire, elles anticipent les développements ultérieurs, elles établissent des connexions significatives. Ces trois incises fonctionnent finalement comme les didascalies dans le théâtre de Zurro dont Jean-Claude Bastos a montré comment «elles échappent généralement à la fonctionnalité des indications scéniques et visent essentiellement à soutenir la fiction. L'auteur n'indique pas le décor, les costumes ou le jeu des acteurs, il brosse un paysage, il invoque une figure de référence, il souligne l'humeur des personnages, accentue un mouvement»⁸.

Texte didascalique, les «*perversiones*» nous invitent à penser qu'elles sont avant tout celles de la protagoniste. N'est-ce pas le sens à donner à la séquence où elle va lécher le mot écrit sur le miroir de la salle de bain, elle qui avait fait valoir juste avant : «Oír un nombre es abrir un mundo» (p. 9).

N'est-ce pas son désir d'emprise sur cet espace fantasmé qui donne un sens à cette «dévoration», ô combien perverse, du mot tracé sur le miroir. L'appropriation de l'espace d'autrui s'exprime ainsi à travers un mouvement régressif à la phase orale.

Mais si la mécanique du fonctionnement pervers peut affecter ce type de texte, elle ne pourra sous-tendre que sa réception et encore, uniquement si le lecteur-spectateur reconnaît suffisamment tôt l'intertexte mythique dans le parcours tragique de la protagoniste. Car comme le dit Roland Barthes :

Beaucoup de lectures sont perverses, impliquant un clivage. De même que l'enfant sait que sa mère n'a pas de pénis et tout en même temps croit qu'elle en a un (économie dont Freud a montré la rentabilité), je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même... (je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité). De toutes les lectures, c'est la lecture tragique qui est la plus perverse : je prends plaisir à m'entendre raconter une histoire dont je connais la fin : je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas : je sais bien qu'Edipe sera démasqué, que Danton sera guillotiné, mais tout de même. Par rapport à l'histoire dramatique qui est celle dont on ignore l'issue, il y a effacement du plaisir et progression de la jouissance...⁹

Autrement dit, pour que le texte puisse être reçu de façon perverse il faut qu'ait lieu la dénégation à l'œuvre dans la perversion et que la dimension du texte n'apparaisse plus seulement comme dramatique mais véritablement tragique. La question me semble ouverte pour ce qui concerne *A solas con Marilyn*.

Toujours est-il que la dynamique de la perversion n'infiltré pas l'écriture de Zurro. En effet, si le pervers est celui dont le désir ne se satisfait jamais, si l'écriture perverse est comme l'analyse Compagnon «toujours à l'inférieure pour suite de ses signifiants», on conviendra aisément que cette mécanique est aussi éloignée que possible de l'univers de notre auteur.

Car ici le sens non seulement émerge mais remplit généreusement les interstices, les lacunes que l'écriture se plaît à laisser béants. Le plaisir est comblé, satisfait, le lecteur-spectateur parvient à satiété, l'écriture est limpide.

Même dans le versant sérieux de l'œuvre de Zurro, la diction du sexe n'est jamais génératrice de gêne chez le spectateur. Le poids de la convention théâtrale, ici le monologue, évite la parole de tout mimétisme de l'intime. Non seulement les références sexuelles sont toujours médiatisées par la parole de l'acteur, non seulement il n'y a pas d'exhibition de l'intimité mais la parole dramatique nous tient toujours à une pudique distance de la sphère intime du huis clos sexuel.

Ce qui veut dire que le sexe chez Zurro est essentiellement ce qu'il est dans ses pièces bouffonnes : désir, puissance, énergie libidinale, pulsion de vie avant tout. Il est souvent le point de départ d'un jeu sur les signifiants, l'objet d'une distorsion parodique dans les proverbes, maximes et autres expressions lexicalisées, il supporte les anachronismes qui ont toujours pour objet de faire jaillir le rire. La version saine et libératrice du sexe joyeux l'emporte sur les variations contemporaines autour du sexe pervers. La perversion n'est ici qu'un signe de dysfonctionnement psychique, dû à un vécu par trop douloureux.

Et si ce rire équivaut chez lui, comme chez Romero Esteo, à une véritable vision du monde : s'il s'inscrit dans une tradition carnavalesque exaltant l'instinct et l'animalité, on n'y trouvera jamais ni le réalisme sexuel de scènes véritablement jouées –on se souvient des coïts frénétiques de *La paraphernalia*...¹⁰ ou des scènes où les fonctions fécales tiennent une place non négligeable dans l'action– ni une volonté de rabaissement du monde spirituel, qui est une des caractéristiques que Romero Esteo empruntait à Rabelais.

S'il y a ici un renversement des hiérarchies et une revitalisation incontestable de la culture populaire, rien ne permet de l'opposer à un univers savant qui serait raillé et dégradé.

De la même façon, si l'on rencontre des gueux sur la route dramatique de Zurro, ils n'auront jamais pour fonction de réduire l'humain au monde souillé, marqué par les déjections et les abjections, de la gueuserie¹¹.

Zurro ne puise dans la tradition que vitalité et humour. Elle lui permet de créer

un univers dramatique hybride qui, par son aspect pittoresque et son caractère vivant, s'insère de façon inédite dans son époque.

Notes :

- 1 Voir en particulier l'introduction d'Agnès Surbezy et Michelle Débax à l'édition bilingue de *Bufonerías*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, à partir de laquelle se feront les citations.
- 2 Alfonso Zurro, *Mascarada canalla*, Sevilla, La jácara, col. Galaor Teatro, 2001.
- 3 Lorsque arrive La lozana orejona au milieu des soldats, elle se moque de leur audace virile en ces termes : «Olisqueo a cagarruta de soldatesca. ¿De qué os escondéis valentones? Salid si os quedan machos. Mirad, voy sin armas. Sólo con estas uñas, que no son uñas sino garras me río de vuestras lanzas. Vamos machirulos, vamos, vamos, venid de a uno, a pares, o de a siete...como queráis, que yo a los fanfarrones me los meriendo de un chupetón. Os doy hasta la de tres y salid si os quedan alforjas.», p. 87.
- 4 Alfonso Zurro, *Por narices, teatrerías burlescas*, Sevilla, La jácara, col. Galaor Teatro, 1997.
- 5 Alfonso Zurro, *A solas con Marilyn*, Sevilla, La jácara, col. Galaor, 1998.
- 6 Voir l'article de Jean-Paul Valabrega, «Le problème anthropologique du phantasme», dans *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1967, pp 163-189.
- 7 L'expression constitue un titre de chapitre (pp 91-97) de l'ouvrage de Julia Kristeva, *Soleil noir; dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.
- 8 Jean-Claude Bastos, «Didascalies : mes respects ? mon amour...», dans *Jouer les didascalies*, Monique Martínez (éd.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 91.
- 9 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, pp 76-77.
- 10 Miguel Romero Esteo, *La paraphernalia, la misericordia y la mucha consolación*, in *Estreno*, n° 2.1, Cincinatti University press, mars 1975.
- 11 Je renvoie ici aux propos de Maurice Molho dans son introduction aux romans picaresques de La Pléiade.

Talem, de Sergi Belbel ou Histoire d'un lit au carré

Dominique BRETON
Université de Bordeaux III

Cette pièce de Sergi Belbel, publiée en 1989¹, affiche d'emblée une structure très particulière indiquée par le dramaturge dans les didascalies liminaires. L'histoire se passe dans un lieu unique, une chambre totalement vide, sans portes ni fenêtres, avec pour seul décor un lit de deux mètres sur deux. Il est spécifié que l'action se déroule approximativement de trois heures de l'après-midi jusqu'au lendemain matin, neuf heures. Le commentaire didascalique indique : «des scènes : les impaires avancent, les paires reculent» et précise que l'ensemble est organisé en deux parties regroupant au total trente-huit scènes. La première partie est donc constituée de dix-neuf «séquences» séparées par des noirs (scènes 1 à 19). La deuxième partie réunit les dix-neuf séquences suivantes (20 à 38) dans une longue scène unique avec changements à vue.

Ces précisions relatives au lieu, au temps et à la structure de la pièce contribuent pour une part essentielle au travail de reconstruction du sens que le spectateur est invité à engager au cours de la représentation. Loin de constituer une sorte de coquetterie gratuite, une telle configuration suscite les interrogations du spectateur et inaugure un jeu à différents niveaux autour du fameux lit, point de jonction² supposé entre la fiction dramatique et sa réception métathéâtrale par le spectateur.

Cette architecture complexe et savamment calculée conduit le spectateur à explorer «en tous sens» le lit de deux mètres sur deux (véritable générateur d'images tant pour les personnages que pour lui-même) qui au fil de la représentation finit par se confondre avec la pièce elle-même. Ce lit dont la présence imposante ne cesse d'évoquer le sexe qui est supposé s'y épanouir sans y parvenir jamais motive à lui seul l'ensemble du discours –à commencer par le titre–. Espace métonymique du sexe, des fantasmes et des projections qu'il suscite, non seulement chez les personnages mais aussi chez le spectateur dans un jeu de miroir significatif, ce lit est aussi l'espace symbolique de cette «Autre Scène» évoquée par Freud, et donc de l'imaginaire sous ses formes les plus diverses :

sexuelles, certes, mais aussi artistiques, et particulièrement théâtrales.

Constamment suggéré par la présence du lit, le sexe est ainsi assimilé tout au long de la pièce à un spectacle, et déclenche logiquement la théâtralisation du lit qui, comme un espace scénique, en permet la représentation. Véritable scène dans la scène, le lit imagier devient ainsi un puissant moteur de création, alimentant conjointement toutes sortes de projections, de désirs, de frustrations et d'émotions, sur la scène comme dans la salle.

L'intrigue qui cimente la pièce est d'une simplicité extrême : le couple de protagonistes attend l'arrivée du nouveau lit carré de deux mètres sur deux que l'Homme a conçu et fait faire sur mesure. L'excitation qui précède sa livraison fait vite place à une déception de taille, le couple s'apercevant après un malencontreux appel téléphonique qu'il lui sera impossible de l'essayer le soir même. Afin de ne pas faillir au projet initial, le couple décide de faire appel à deux amis, homme et femme, qui seront chargés d'étreindre le lit. Après avoir réglé les derniers préparatifs et présenté l'enjeu de l'opération à leurs amis, le couple quitte la scène. Au matin, c'est un constat d'échec : le lit est intact, les deux amis dorment sur le carrelage. La résistance du lit provoque finalement la séparation des deux couples.

Cette simplicité de l'intrigue apparaît inversement proportionnelle à la relative complexité de la structure adoptée par le dramaturge. L'agencement très particulier des scènes –systématiquement dupliquées qui plus est– implique non seulement l'analyse des scènes impaires de la pièce (celles qui «avancent», comme l'indique la didascalie liminaire) mais exige aussi d'examiner la combinaison de cet ensemble avec les scènes paires (celles qui «reculent»). De même, il semble indispensable de s'interroger sur les enjeux de la division annoncée de la pièce en deux parties. Autrement dit, est-ce que les scènes paires redoublent simplement à rebours, comme le reflet inversé d'un miroir, l'intrigue que déroulent «à l'endroit» les scènes impaires ? Que construit cette délimitation en deux ensembles pair et impair tout au long de la pièce ? Comment justifier la duplication et la scission de l'intrigue ? Il nous appartiendra précisément de décrire cette configuration stratégiquement élaborée qui superpose différents niveaux de lecture et fait naître un rapport privilégié et surprenant entre le spectateur et le fameux lit désigné dans le titre.

L'arrivée du lit, élément central de la pièce à laquelle il donne son nom, est totalement théâtralisée par le couple principal. Le lit est d'ailleurs installé sur scène sous le regard des spectateurs dans une «chambre vide» et «aveugle», sans portes ni fenêtres, exactement comme une scène de théâtre. L'attente qui précède sa livraison ménage qui plus est une ambiguïté stratégique entre l'objet et l'humain grâce au recours systématique aux pronoms sujets et compléments qui suggèrent

l'arrivée imminente d'un protagoniste masculin, rappelant aisément l'ouverture de *En attendant Godot*, héros éponyme de la pièce de Beckett et moteur exclusif de l'attente toujours insatisfaite des personnages. Cette référence intertextuelle contribue elle aussi à la théâtralisation de l'échange initial entre l'Homme et la Femme impatients de recevoir le visiteur énigmatique et annonce malicieusement et indirectement la structure déceptive de la pièce. En effet, de la même façon que l'attente de Godot n'est annoncée que pour être perpétuellement déçue, le «lit nuptial» n'est là que pour susciter l'attente d'une scène de sexe perpétuellement reconduite qui ne sera jamais jouée.

Au fil des répliques, l'ambiguïté initiale animé/inanimé s'estompe : le spectateur comprend, grâce à une correction significative formulée par la Femme, qu'il ne peut s'agir que d'un objet, sans que pour autant le discours permette encore au spectateur d'identifier lequel. Jusqu'à la fin de la première scène, le lit –encore absent– n'est jamais explicitement nommé. Il s'impose visuellement au spectateur dès la scène 2 qui réunit les quatre personnages, chacun assis à un coin du lit, puis dans toutes les scènes suivantes.

Les quatre premières scènes impaires (de 1 à 7) accompagnent donc l'arrivée et l'installation du lit attendu. On assiste ainsi successivement à un portrait du lit, scrupuleusement décrit par l'Homme qui en a conçu le projet, puis à l'essayage des draps, dirigé par la Femme. Ces trois scènes confirment l'assimilation du lit à un espace théâtralisé dont l'homme délimite méticuleusement les contours de ses mains pour le mesurer avant que la femme ne l'habille –comme un décor– pour que puisse s'y «jouer» l'union charnelle attendue. Cette théâtralisation rejaillit logiquement sur les protagonistes censés se préparer, tels des acteurs, à représenter la «scène du lit» annoncée pour le soir même.

Toutefois, ces préparatifs se heurtent bien vite à un constat d'échec car le lit résiste une première fois à l'essayage des draps. Après avoir défait avec une excitation intense le paquet où ils étaient emballés, la Femme reste un instant prisonnière des tissus, puis se précipite sur le lit pour une première tentative. Prenant du recul pour admirer le «tableau» (l'assimilation lit/tableau évoquant une forme supplémentaire de représentation artistique), elle ne peut que constater les dégâts : «LA FEMME. –Oh, oh, oh, mais quelle horreur, un vrai désastre, quelle horreur, quelle catastrophe et quelle honte, c'est abominable !» (p. 78).

Cette première forme de résistance du lit suscite alors chez la Femme une seconde tentative d'approche, clairement assimilée à une feinte, c'est-à-dire à une forme de jeu théâtralisé. Il s'agit en effet de prendre le lit par surprise, tel un véritable adversaire, en ayant pris le temps de se composer un personnage avant d'entrer en action. Ponctuant son intervention d'un «Allez, à l'attaque» significatif du départ du jeu, la Femme lance son numéro d'actrice (p. 78-79) :

Dans un élan de fureur, elle va vers le lit, prend les draps et les rejette par terre. Pause. Elle se calme. Elle respire. Elle arrange ses cheveux. Elle regarde les draps. Elle se concentre.

LA FEMME. –Deuxième coup, deuxième coup, il paraît que ça marche toujours au deuxième coup. Allez, à l’attaque ! Au boulot ! Mais en douceur pour ce deuxième coup.

En souriant, comme si de rien n’était, elle va vers les draps. Elle prend un air agréablement surpris en les voyant : Oh, tiens ! Qu’est-ce que c’est que ça ? Oh mais ce sont des draps... Elle les ramasse délicatement. Regarde le lit : Ouh, un lit ! Elle sourit : Des draps... et un lit ! Alors... Elle commence à faire le lit en chantant d’un air angélique une étrange version de «Comme d’habitude». (...) Elle a fini de faire le lit. Elle s’éloigne en courant, s’arrête et se tourne pour le regarder.

Oh ! Quelle splendeur. Maintenant, oui. (*Silence*) Maintenant, oui.

Ce premier échec surmonté en annonce pourtant un autre que le couple évoque à demi-mot dans la scène impaire suivante (scène 9).

De façon tout aussi elliptique qu’à l’ouverture de la pièce, le couple fait allusion à l’impossibilité d’étrenner le lit comme prévu et à la nécessité absolue de trouver une solution à la «déprogrammation» impromptue du jeu annoncé pour le soir même. Ne pouvant essayer lui-même le lit encore vierge, le couple décide de persuader les deux amis de le faire à sa place, ceux-ci étant alors assimilés à des «doublures» de dernière minute. Contraint de renoncer à jouer la scène en personne, le couple initial sera dès lors implicitement assimilé à deux fonctions métathéâtrales : l’Homme –concepteur du projet– fera office de dramaturge, la femme –organisant et habillant l’espace (le lit)– de metteur en scène.

L’Ami est le premier convoqué (scène 15). L’Homme lui présente le lit qu’il a conçu, de façon à permettre à son ami de pouvoir en apprécier et en exploiter toutes les potentialités. L’Amie apparaît ensuite (scène 21). C’est la Femme qui est chargée de l’informer de ce qui l’attend. L’intrigue souligne clairement la double projection du couple initial (L’Homme s’occupe de l’Ami, La Femme de l’Amie) et les préoccupations respectives de chaque sexe. L’Homme initie l’Ami à la structure du lit dans ses moindres détails, reprenant ce qu’il avait exposé dans la scène 3 ; la Femme sollicite pour sa part l’avis de son Amie sur les draps, c’est-à-dire sur l’habillage extérieur de l’objet qu’elle a dirigé dans la scène 5.

L’excitation des deux amis –qui ne se sont toujours pas rencontrés– est extrême. Face à la splendeur esthétique de l’objet, l’Ami, pris par un accès de la «Maladie de Stendhal», vomit, provoquant une souillure que la Femme doit nettoyer d’une serpillière humide ; quant à elle, l’Amie se réjouit d’avance à la perspective du «grand soir» qui devrait la transformer mais, se précipitant dans les bras de la Femme, elle glisse sur le sol mouillé. Malgré ces incidents pourtant révélateurs de mauvais présages, l’exposé du projet assimile la soirée à venir à une véritable inauguration, à une «Première» dans laquelle chacun des deux amis aura à défendre le rôle de l’absent qu’il est chargé de représenter sexuellement.

La rencontre programmée du couple de substitution a lieu à la scène 31, après la double «entrée en scène» successive et solitaire de chacun des deux Amis, face au public (scène 27 : l'Ami, scène 29 : l'Amie). Les indices de théâtralisation prolifèrent dans ces quelques scènes qui forment une véritable micro-représentation assurée par les deux «doublures». Lui, arrive le premier et se place face au public, soulignant la dimension théâtrale de l'événement qui va se jouer. Attendant sa partenaire, il expose ses motivations, radicalement opposées à celles de l'Amie : il n'est pas ici pour satisfaire celle qui va entrer mais parce qu'il est amoureux du lit qu'il interpelle tendrement (p. 103) :

L'AMI. –(...) sûr qu'elle sera en retard, sûr que ce sera une attardée, tu parles : une femme !, faut dire quand même qu'ils m'ont bien fait l'article, mais ils ne savent pas la vérité, eux, ils ne savent pas que si je suis ici ce n'est pas pour cette espèce d'attardée mais pour toi, c'est pour toi que j'ai accepté et je ferai tout pour toi, mon âme jumelle, mon alter ego. (*Silence*) Je vais te confier un secret. (*Silence*) Un secret d'homme à... à... objet, comme un secret d'homme à homme. (*Silence*) Je t'aime.

Cet aveu qui précède l'arrivée de l'Amie avertit déjà le public de l'échec probable de la représentation attendue qui, pourtant, suit son cours. Exactement comme l'Homme qui, décrivant et mesurant scrupuleusement le lit au début de la pièce, interdisait à la Femme de se jeter dessus, l'Ami amoureux du lit auquel il vient de déclarer sa flamme entend désormais protéger l'objet contre toute forme de profanation. A l'inverse, la Femme comme l'Amie se montrent pressées d'étreindre le lit, s'opposant radicalement à l'attitude masculine.

Alors que l'Ami est sorti faire un tour avant la rencontre avec sa partenaire, l'Amie apparaît et se place face au public elle aussi (scène 29), se préparant à l'«aventure» qui l'attend comme une actrice sur le point d'entrer en scène pour la première fois, comprimée par son costume, attendant vainement des directions de jeu, révisant rapidement un numéro qui devrait changer sa vie. L'assimilation entre la première théâtrale et l'inauguration sexuelle sous-tend l'ensemble de son intervention (p. 104) :

La scène de sexe implicitement annoncée depuis le début, méticuleusement organisée par le couple initial semble se préciser avec le début d'un strip-tease qui n'est autre qu'une théâtralisation de l'attente jouissive du plaisir sexuel. Pourtant, le partenaire attendu n'est pas encore là. Ce micro-spectacle dans le spectacle est évidemment mimétique de la structure de la pièce elle-même qui promet tout au long de son déroulement l'inauguration (sexuelle/théâtrale) du lit sans jamais la livrer.

A la fin de la scène 29, la porte qui s'ouvre sur l'Ami donne le départ de cette représentation dans la représentation, de ce jeu théâtral et sexuel tant attendu, à la

fois par les personnages (le couple créateur / metteur en scène - le couple comédien) et par le public «voyeur».

Ce passage correspondant à l'instant-clé de la pièce coïncide avec la première rencontre –sexuelle et théâtrale– des deux amis qui se produit à la scène 31 et intègre les scènes 33 et 35, scellant la «fin» du micro-spectacle. Cette représentation interne qui doit logiquement correspondre au baptême du lit par les personnages et à la découverte mutuelle des corps et du plaisir souligne, par analogie, la possible découverte du corps de la pièce elle-même –en tant que configuration à «dé-couvrir»– par le spectateur (en vertu de l'assimilation lit/pièce).

Les trois scènes impaires correspondant au déroulement de l'épisode attendu (31, 33 et 35) éclairent brusquement en effet l'ensemble de la construction en dévoilant les enjeux de la scission entre scènes impaires et scènes paires. Disons simplement que ce fragment situé presque au terme de la représentation permet rétrospectivement au spectateur d'embrasser l'ensemble du parcours (celui des personnages et le sien) et d'en saisir pleinement la portée, au moment même où l'intrigue conduit à un constat d'échec, puisque le lit ne sera jamais inauguré. Les trois scènes impaires correspondant à la micro-représentation du couple d'amis débouchent sur une catastrophe : le strip-tease –anti-érotique au possible– tourne au fiasco³ (l'Amie n'arrive pas à dégrafer son soutien-gorge, sue, se débat, sollicite l'aide de l'Ami, s'énerve...) et réduit le projet initial à néant. La scène se termine sur un ton résolument vulgaire et scatologique, détruisant brutalement les fantasmes et projections antérieures du couple d'amis comme du couple initial (p. 109) :

L'AMIE. –J'ai froid.

L'AMI. –Ouais.

L'AMIE. –Et je vais aux waters.

L'AMI. – Ah ouais. Un petit problème féminin, un truc de bonne femme ?

L'AMIE. –Quoi ?

L'AMI. –Tes règles ?

L'AMIE. –Non. (*Silence*) Caca.

Après cette annonce qui clôturait la scène 31, la scène 33 où l'Ami se lamente sur l'échec de la soirée et interprète ironiquement «Strangers in the night» se termine par le bruit de la chasse d'eau, ponctuant de façon on ne peut plus triviale la fin de l'expérience et du jeu. «Rideau». Dans la scène 35, le couple d'amis commente l'échec sexuel (donc théâtral) autour d'une cigarette –signe conventionnel inversé ici de l'attitude masculine après le sexe–, offrant une sorte d'épilogue explicatif au micro-spectacle raté. Comme l'Homme au début de la pièce mais en vertu d'une logique désormais inversée, l'Ami définit le lit, insistant systématiquement ici sur ce qu'il n'«est pas» (et donc sur tous les usages qu'il

interdit). A la fin de la scène, le lit est encore intact puisqu'il n'est même pas question de s'asseoir ni de dormir dessus. C'est donc sur le carrelage que le couple initial retrouve les deux partenaires le lendemain (scène 37), constatant l'échec de l'entreprise.

L'enjeu de cette représentation dans la représentation est crucial pour le spectateur. En poursuivant la logique de l'analogie lit/pièce, on peut dire que «dévoiler» le corps véritable de la pièce n'est finalement possible qu'au cours de ce non-épisode sexuel. A l'inverse du couple d'Amis qui ne se déshabille pas plus qu'il ne parvient à prendre possession du lit, le spectateur découvre, lui, une partie du dispositif annoncé d'emblée au lecteur par les didascalies liminaires, à savoir l'alternance stratégique et signifiante des scènes impaires et paires et la division en deux parties.

Les scènes impaires (de la scène 1 à la scène 37) racontent chronologiquement l'histoire de cet échec à la fois sexuel et théâtral pour chacun des deux couples (l'instigateur du projet et l'exécutant). Les scènes paires (de la scène 2 à la scène 38) racontent la même histoire, mais «à l'envers», c'est-à-dire en commençant par la séparation des quatre personnages jusqu'à l'échange initial entre l'Homme et la Femme attendant la livraison du lit. La pièce est donc tissée de deux morceaux entremêlés juxtaposant à l'ouverture et à la clôture de la représentation le début et la fin de l'histoire (la scène 1 correspond au début chronologique de l'intrigue alors que la scène 2 en dévoile la fin, et à l'inverse la scène 37 livre la fin de l'intrigue alors que la scène 38 nous ramène au début). Que l'on se situe au début ou à la fin du spectacle, il est impossible de déterminer si la pièce commence où se termine, l'un impliquant nécessairement l'autre.

Cette structure complexe n'est saisie que très progressivement par le spectateur. L'histoire étant racontée deux fois mais avec quelques variantes (sur lesquelles je reviendrai), il ne devient possible de comprendre la configuration d'ensemble qu'au moment où les deux pans (l'histoire à l'endroit –scènes impaires– et l'histoire à l'envers –scènes paires–) se sont croisées, donc après le «cœur» de la pièce situé aux scènes 19 et 20.

Dans ces deux scènes, la même séquence étant immédiatement rejouée avec une très légère variante, le spectateur entrevoit rétrospectivement le dispositif mis en œuvre depuis le début de la représentation (p. 92-93). Dans ces deux scènes – donc au «milieu» de l'histoire –, la femme essaie de nettoyer sur le sol les traces de l'indisposition de l'Ami, victime de vomissements. Accroupie, sa serpillière à la main, elle se lamente. La succession des scènes 19 et 20 fait apparaître une duplication rigoureuse du discours de la Femme, à l'exception d'une seule phrase qui clôture son intervention et dont on mesure a posteriori toute la portée métathéâtrale : «Ah là là ! Allez comprendre... !» (p. 93). Cette phrase clé, stratégiquement placée, fonctionne évidemment à un niveau métathéâtral comme un défi

malicieux lancé au spectateur en ce début de seconde partie de la pièce, l'invitant à réexplorer l'ensemble de la construction différemment.

Jusqu'à présent, il a assisté à une succession de scènes clairement délimitées par des «noirs» sans se poser la question d'une éventuelle division «verticale» et discontinue entre scènes paires et impaires. Porté par l'habituelle progression linéaire et «horizontale» de la trame, le spectateur a tissé tout naturellement des liens contigus entre les scènes, encouragé en cela par leur caractère elliptique et volontairement ambigu stimulant l'imaginaire du récepteur. Progressivement, le spectateur est ainsi amené à combler les énigmes et à créer tout au long de la première partie de la pièce une histoire linéaire, en tentant d'interpréter les «noirs» séparant chaque scène. L'intrigue que construit spontanément le spectateur au fil des scènes est étroitement apparentée à celle qui apparaît en discontinu et en filigrane, toutes les deux scènes (à l'endroit dans les scènes impaires, à l'envers dans les scènes paires) tout en offrant une perspective différente, résolument orientée vers la performance sexuelle. La succession des scènes fait ainsi émerger peu à peu l'histoire d'un couple qui, suite à la livraison d'un nouveau lit, se trouve dans l'incapacité sexuelle de l'étreindre. La juxtaposition des scènes impaires et paires, dans cette optique, semble faire apparaître un dédoublement du couple de protagonistes : confrontés tous deux à un blocage qu'on imagine sexuel et qui les empêche d'inaugurer le lit, chacun se projette dans un double fantasmé de lui-même qui trahit ses doutes et ses angoisses. Le caractère très allusif de l'écriture incite donc le spectateur à interpréter la succession des scènes comme une alternance entre le réel quotidien du couple face à son nouveau lit (scènes impaires) et ses projections imaginaires et érotiques (scènes paires) qui répercuteraient à un niveau fantasmatique ses désirs ou ses échecs. On croit déceler par exemple une allusion à peine voilée à une scène de masturbation ratée dans les scènes 8 et 9 : à la scène 8, l'Amie en sous-vêtements à côté du lit –projection mentale supposée de la Femme– regarde ses mains avec désespoir en déclarant qu'elle «n'y arrive pas» (p. 79). A la scène suivante, le couple principal semble justement constater avec amertume une «panne» du désir sexuel masculin (p. 80-81). Quelques scènes plus loin (scène 12), l'Ami –projection de l'Homme– seul, face au public, semble reprendre personnellement les choses en main (!), s'adonnant apparemment à une masturbation que la didascalie et le discours suggèrent lourdement (p. 83) :

L'Ami, seul, face au public. Il a une main dans la poche de son pantalon. Il l'agite de façon obscène. Il sort sa main. Il remue les doigts comme s'il y avait quelque chose de collé au bout et les approche de son nez à la dérobée. Il aspire profondément, envoûté par l'odeur. Il regarde sa main. Il renifle à nouveau ses doigts.

L'AMI. –Oh. L'odeur. C'est la rouille. (...) Sensationnel. (...)

Juste après, à la scène 13, la Femme gifle l'Homme en lui demandant brusquement (p. 83) :

LA FEMME. –Alors comme ça, c'est ta petite vengeance, pas vrai ? Parce que tu l'as fait exprès, pas vrai ?

La juxtaposition des deux scènes suggère immanquablement l'idée que l'Homme a choisi de se satisfaire tout seul, la Femme n'ayant pas su trouver la «technique» appropriée (p. 83) :

L'HOMME. –C'est vrai, tu as raison, je l'ai fait exprès, mais seulement pour ton bien, pour te remettre en place, crois-moi, c'est comme ça qu'on fait, un coup sec et précis. Vas-y pour voir. (...)

A partir de la scène 13, c'est ce «ratage» qui semble déterminer la Femme, toujours très concrète, à trouver une solution à leur problème sexuel et à proposer à son mari de faire venir leurs deux amis. Les formulations volontairement elliptiques laissent présager toutes sortes de scénarios possibles, de la «partie carrée» à l'expérience homosexuelle, en passant par le voyeurisme (p. 84) :

L'AMIE. –... Bon, alors, par téléphone on les convoque, c'est tout. Pas d'explications par téléphone... [...] Et après... ils viennent, ils voient et on attaque.

L'HOMME. – Parfait.

LA FEMME. –Toi, tu l'attaques, lui.

L'HOMME. – Et toi tu l'attaques, elle.

Jusqu'à la scène 19 qui correspond à fin de la Première partie de la pièce (et à sa moitié mathématique), le couple prépare successivement les deux amis à la soirée érotique.

Ce n'est donc qu'après le croisement déterminant des deux scènes centrales, véritable pivot de la pièce, que le spectateur peut envisager la construction d'ensemble, comprendre qu'il a de lui-même pratiqué une lecture linéaire érotisante qui n'est sans doute pas la seule valide, et imaginer le dédoublement de l'intrigue. La pièce lui a donc déjà été présentée dans son intégralité mais en deux «morceaux» : du début à la moitié dans les scènes impaires et de la fin à la moitié dans les scènes paires.

Significativement, la scène 19 montre la Femme dans une scène très brève, avec sa serpillière, tentant d'effacer, comme sur un tableau noir, les traces laissées sur le sol par l'Ami. Or, comme sur un tableau, effacer implique aussi la possibilité de réécrire, de recommencer. C'est exactement ce qui se met en œuvre à partir de la scène 20 qui reprend strictement la scène 19, amorçant la reprise de l'histoire et de sa réception. Cette reprise implique donc aussi d'autres façons de lire, d'agencer les scènes et de les interpréter.

Selon un dispositif parfaitement symétrique, les scènes impaires continuent donc de dérouler l'intrigue jusqu'à son terme (scène 37) et les scènes paires poursuivent la remontée vers son ouverture (scène 38).

Pour nous résumer, il est donc possible de reconstituer l'intrigue en considérant au moins quatre ensembles de scènes et quatre modalités principales de lecture de l'intrigue de base organisés en deux fois deux groupes :

- l'ensemble des scènes impaires, du début à la fin de la pièce, présente dans l'ordre, l'évolution de l'histoire

- l'ensemble des scènes paires, de la fin au début, présente l'histoire inversée

- les scènes impaires et paires de la première partie (scènes 1 à 19), en se combinant, retracent toute l'histoire en juxtaposant le début et la fin puis remontent progressivement vers le pivot central.

- les scènes impaires et paires de la seconde partie (scènes 20 à 38) retracent elles aussi l'ensemble de l'histoire en partant du centre jusqu'au début et à la fin de l'histoire.

En deuxième partie, à partir de la scène 20 et au fil des séquences qui se succèdent, le spectateur, invité à réexplorer l'histoire avec une nouvelle perspective, reconnaît progressivement les scènes qu'il a déjà vues dans la première partie et découvre peu à peu la complexité du dispositif. Les scènes impaires reprennent en effet toutes les scènes paires de la première partie dans l'ordre inverse (la 21 reprend la 18, la 23 reprend la 16, etc., jusqu'à la 37 qui reprend la 2). Parallèlement, les scènes paires reprennent logiquement les scènes impaires déjà jouées (la 20 reprend la 19, la 22 reprend la 17, etc., jusqu'à la 38 qui reprend la 1). Ce redoublement de la pièce, rejouée avec quelques variantes en seconde partie, implique aussi un soulignement de la théâtralisation déjà signalée, comme si les personnages affichaient désormais ouvertement leur conscience de participer à un jeu dramatique et de recommencer le travail engagé. On trouve d'ailleurs à la fin de ce double (ou quadruple) parcours, dans les dernières scènes de la pièce, des traces concrètes de cette reprise dans le discours même des personnages qui semblent faire explicitement référence à la version qu'ils ont déjà jouée de la même scène, en première partie. On remarque par exemple que la scène 3 où l'Homme expose et justifie longuement sa conception du lit est reprise sous une forme très condensée et abrégée dans la scène 36. L'intervention se clôture par un renvoi explicite et familier à ce qui a déjà été dit par le personnage lors de la représentation précédente. On note qui plus est que l'intervention de l'Homme, prononcée face au public et ponctuée de silences, semble reproduire la lassitude de l'acteur trahi par la fatigue des reprises successives, cherchant son texte et écoutant les indications d'un metteur en scène invisible qui semble «souffler» le rôle partiellement oublié. Par sa situation géographique implicite, on note que ce

dernier se confond stratégiquement avec l'espace dévolu au spectateur, ainsi assimilé –comme le couple Homme/Femme– à une instance organisatrice du jeu théâtral (p. 115) :

L'HOMME. –Deux sur deux... (*Silence*) Oui ? Quoi ? Comment ? Pardon ? Ah, oui, les avantages d'un lit de deux mètres sur deux ? Tous, carrément tous, pour dire les choses d'une manière délibérément simpliste. (*Silence*) Blablabla. Blablabla. Blablabla. (*Silence*) Bla. (*Silence*) Blabla sur le sexe opposé. Oui. De sexe opposé... opposés de sexe... opposés par le sexe... de sexe à l'opposé... à l'opposé du sexe, oui. (*Silence*) Ainsi donc, la première conclusion : bof.

Si l'on voulait bien se représenter mentalement la configuration d'ensemble de la pièce, on imaginerait très exactement une construction en «carré», constituée de quatre blocs de scènes (impaires – 1ère partie, impaires – 2ème partie, paires -1ère partie, paires – 2ème partie) reproduisant à l'évidence le fameux lit de deux mètres sur deux.

A l'intérieur de ce carré, on se représente deux diagonales formant une «croix», (un - X - si l'on préfère !), permettant de relier les blocs de scènes deux à deux. (Faut-il voir dans le -X- qu'on devine en filigrane une allusion malicieuse au sexe que le lit «carré» inclut métonymiquement ?).

	Scènes impaires (=i)		Scènes paires (=p)
	1		2
	3		4
	5		6
	7		8
Partie 1(=1)9		10	
	11		12
	13		14
	15		16
	17		18
	19		
		AXE CENTRAL	20
	21		22
	23		24
	25		26
	27		28
	29		30
Partie 2(=2)31		32	
	33		34
	35		36
	37		38

L'intrigue sous-jacente de la pièce annoncée par les didascalies est reconstituée en associant successivement les ensembles suivants :

- 1) $i1 + p1$
- 2) $i1 + i2$
- 3) $p2 + p1$
- 4) $p2 + i2$

Ces quatre ensembles suggèrent ainsi quatre combinaisons permettant de retrouver l'intrigue de base en reconstituant un «carré» : les blocs s'associent de gauche à droite dans la 1ère partie, de droite à gauche dans la seconde partie, de haut en bas dans les scènes impaires et de bas en haut dans les scènes paires.

En revanche, les combinaisons suivantes permettent de retrouver une double diagonale (en $-X-$) incluse dans le carré révélant le système général de duplication des scènes. Signalons toutefois que les scènes de la 2ème partie ne reprennent pas nécessairement l'intégralité de la scène à laquelle elles renvoient en 1ère partie. Elles se limitent parfois à répéter puis à développer un simple fragment de la scène déjà jouée de façon à combler les ellipses ou lever les ambiguïtés et «corriger» la première lecture érotisante. Les quatre ensembles ainsi définis redessinent donc une croix dont les deux lignes se croisent aux scènes 19 et 20. Ainsi, en considérant les quatre ensembles déjà cités, on remarque que :

- 1) $i1$ est repris par $p2$
- 2) $p1$ est repris par $i2$

Cette construction en carré et en croix de la pièce en deux fois deux groupes de scènes et deux fois deux couples de personnages rappelle bien évidemment la structure même du lit carré de deux mètres sur deux, méticuleusement décrite par l'Homme et l'Ami à différentes reprises. On s'aperçoit par exemple que les scènes 3 et 5 où le couple contemple le lit récemment livré et la scène 15 où l'Homme décrit le lit à l'Ami confirment l'analogie fondamentale entre le lit et la pièce elle-même, le lit y étant présenté comme un espace géométrique dont les possibles subdivisions forment néanmoins un tout indivisible à explorer en tous sens (à l'endroit et à l'envers, horizontalement, verticalement, et en diagonale), permettant toutes sortes de combinaisons, érotiques, certes, mais aussi théâtrales (et métathéâtrales, bien entendu) :

Scène 3 (p. 72-73) :

L'HOMME. –Deux mètres sur deux... (...) Tout d'abord, avant d'entrer dans les détails, il convient de signaler la coïncidence numérique : deux sur deux pour deux. Autrement dit : un lit de deux mètres sur deux destiné à deux personnes. Oui, c'est cela même : nous disons deux corps, deux fois un, deux corps. (...) En résumé, un seul corps pour deux corps. (...) Ainsi donc, la première conclusion, fruit d'une opération arithmétique enfantine –la division– ... est logiquement la suivante : deux mètres, deux corps, un mètre pour chaque corps. (...) Deux

demi-espaces parfaits dans un seul carré de deux sur deux, (...) dans cet unique objet unique ... objet que je sais absolument indivisible.

Scène 5 (p. 76) :

LA FEMME. —... Nous pourrons le mettre ici, nous pourrons le mettre là, et comme ci et comme ça, à l'endroit, à l'envers, comme on voudra.

Scène 15 (p. 86) :

Dans ce dernier exemple situé presque à la fin de la première partie, le discours de l'Homme à l'Ami incite conjointement le spectateur à se poser une série d'interrogations applicables évidemment à la pièce elle-même et à sa structure particulière :

L'HOMME. —C'est spécial, très spécial. Dimension invraisemblable quoique très bien calculée (...) : deux sur deux. Un de ces jours je t'expliquerai pourquoi. Quand je serai parvenu à le savoir (je l'ignore encore). Observe, observe, observe ensuite sa situation dans l'espace. La Disposition. Trop pertinente pour que quelqu'un comme toi n'en tienne pas compte au moment de formuler, de proposer, de formuler un jugement de valeur (...) Juste. Équilibrée au sein d'un déséquilibre logique. Je continue. C'est que, vois-tu, je préfère te mettre en garde, te préparer. (...) La Dimension. La Disposition. En troisième lieu : la Matière. Noble. Noble. Noble. (...) Et tout de suite après, le Caractère. (...) Le choc des profils, la force tranquille des quatre coins... (...) Et pour finir : l'Action, qui est une condition. (...)

On remarque qui plus est que dans cette scène qui semble, à un niveau méta-théâtral, destinée tout exprès au spectateur, l'Ami (double sur scène du spectateur attentif) tourne significativement le dos au lit. A la fin de son discours, l'Homme invite son ami à se retourner pour découvrir le lit de face. De la même façon, dans cette première partie de la pièce, le spectateur sera invité, quelques scènes plus tard, à une autre forme de réversibilité pour reconsidérer globalement —après le pivot central— la structure d'ensemble de la pièce dans un sens inversé.

Dans la seconde partie, le spectateur découvre donc rétrospectivement au fil des scènes la construction alternée (scènes impaires qui avancent /scènes paires qui reculent) qui implique par ricochet la reprise symétrique (scène 20 à 38) des scènes qu'il a déjà vues (scènes 1 à 19). Ce faisant, il est également amené à reconsidérer sa première lecture linéaire et à s'apercevoir de la stratégie déployée tout au long de la partie précédente : toutes les scènes, fondées sur l'ellipse, l'allusion et l'ambiguïté visaient à stimuler des images érotiques et sexuelles, conduisant ainsi spontanément le spectateur à formuler des hypothèses pour combler les «blancs» du discours, théâtralement schématisés par les «noirs» entre chaque scène, totalement absents en seconde partie.

Ces noirs disparaissent en effet en seconde partie, chaque séquence étant alors enchaînée aux autres, avec «changements à vue». Un tel choix n'est évidemment pas anodin : il confirme l'effet de théâtralisation produit par la reprise consciente

et affichée par les personnages du spectacle déjà joué en première partie en donnant au public l'impression de pouvoir désormais saisir les rouages de tout le dispositif mis en place et dont la logique apparaît pas à pas. La suppression des «noirs» aboutit ainsi à un spectacle en continu que le spectateur peut suivre totalement, y compris au moment des changements de séquence, comme peut le faire l'instance créatrice et organisatrice. Le puzzle trompeur (suggéré par la coupure explicite entre chaque scène) de la première partie qui a conduit le spectateur à privilégier l'interprétation érotisée de la pièce se reconstitue dans la seconde partie, formant maintenant un tout (confirmé par cette longue «scène» continue de la séquence 20 à la 38).

Pour résumer, cette seconde partie conduit donc progressivement le spectateur à revenir sur ses interprétations antérieures, guidé par la reprise qu'il imagine éclairante des fragments elliptiques et allusifs de la première partie. L'évolution est nette entre les deux volets de l'œuvre : dans la première partie, les scènes suggestives encouragent systématiquement l'interprétation sexuelle. À l'inverse, celles de la seconde partie évacuent radicalement le fantasme. On pense par exemple à la scène 13 interprétée en première partie comme une dispute consécutive à une masturbation ratée qui, une fois reprise en seconde partie (scène 30) s'avère être une simple réaction épidermique déclenchée par un massage trop brutal du pied de la Femme que l'Homme a tenté de remettre en place «d'un coup sec». De la même façon, l'Ami (scène 12, p. 83) qui «agit de manière obscène sa main dans le pantalon», suggérant une scène d'auto-masturbation, est tout bonnement en train de chercher ses clés au fond de sa poche et sent sur ses doigts l'odeur de la rouille (scène 27, p. 102).

La deuxième partie de l'œuvre conduit donc le spectateur à comprendre que la pièce a stimulé en lui une série d'images fantasmatiques, comme s'il se trouvait dans un «lit», en vertu de l'analogie (lit/pièce) déjà signalée. Or, au moment où il se croit confronté à une sorte d'erreur interprétative (il aurait mal déchiffré les scènes de la première partie en privilégiant la lecture érotique et linéaire), la pièce lui démontre précisément qu'il est possible de lire les scènes «en tous sens» («verticalement» mais aussi «horizontalement»). La validité des différentes lectures est livrée lors de la micro-représentation du «moment-clé» de la pièce (scènes 31 à 35) qui débute –est-ce un hasard malicieux ?– par une double allusion aux «clés» que chacun des deux amis possède, dans un épisode qui livre des indices précieux au spectateur.

Ces scènes correspondent dans la progression de l'intrigue, on l'a dit, à la rencontre sexuelle attendue mais ratée des deux amis organisée par le couple principal. Cette rencontre nocturne à laquelle on assiste dans les scènes impaires (31, 33 et 35) se trouve entrelacée de deux scènes paires (32 et 34) censées se dérouler antérieurement dans l'intrigue, lors de la réception du lit. Or, on s'aperçoit ici que

la lecture successive des cinq scènes est non seulement possible mais qu'elle correspond au moment où la théâtralisation du sexe qui sous-tend la pièce tout entière atteint son apogée. Lorsqu'on suit l'ensemble de ces séquences chronologiquement, la «représentation» dans la représentation apparaît en effet très clairement mise en évidence par l'alternance des deux couples dans les scènes paires et impaires, les amis étant assimilés aux comédiens, l'Homme et la Femme, au dramaturge/metteur en scène commentant le jeu des acteurs. En effet, après la scène d'effeuillage pitoyable de l'Amie qui s'achève dans les toilettes (scène 31), la scène suivante s'ouvre immédiatement sur une réplique de la Femme que l'on peut prendre aisément pour un commentaire «à chaud» du metteur en scène, désespéré par la médiocrité du jeu, qui sollicite un regain d'énergie et une nouvelle version de l'épisode (p. 109)

Scène 32 (p. 110-111) :

LA FEMME. –Mais quelle horreur, un vrai désastre, quelle horreur, quelle catastrophe et quelle honte, quelle abomination. (*Dans un élan de fureur elle va vers le lit, prend les draps et les jette violemment par terre ; elle regarde le public*). Deuxième coup. Deuxième coup... paraît que ça marche toujours au deuxième coup. (*Silence*) Allez ! A l'attaque !

De même, lorsqu'à la fin de la scène suivante (scène 33), l'Ami/acteur termine son intervention par une version épouvantable de «Strangers in the night» ponctuée par le bruit d'une chasse d'eau, on entend à nouveau le commentaire du couple initial (p. 110-111) :

Scène 34

LA FEMME. –Aaahhh. Oohh. Il n'est pas lourd il n'est pas lourd mais alors s'il n'est pas lourd, mais alors c'est merveilleux et c'est génial et c'est fantastique, il n'est pas lourd et coetera.

L'HOMME. –Nous avons décidé à l'avance que l'important c'était la simplicité, la légèreté, la souplesse, la légèreté, le dynamisme et la légèreté, abstraction faite de toute complication et excentricité. Légèreté, certes, mais aussi solidité. Et le voilà. Tel qu'en lui-même. (*Silence*) Oui ou non ? (*Silence*) Que demander de plus ?


L'ensemble des scènes qui constituent la micro-représentation du sexe théâtralisé par le couple initial démontre donc au spectateur la possibilité de conserver une lecture linéaire de la pièce complémentaire de la lecture «verticale» reliant les scènes paires ou impaires deux à deux.

Est-ce encore un hasard si cet épisode «clé» qui confirme l'assimilation du sexe (lui-même métonymique du lit) à un spectacle se situe non pas au «milieu» exact de la pièce mais presque au terme de son déroulement ? Il semble au contraire qu'on puisse rapprocher ce constat de la situation qu'occupe géographiquement le lit sur la scène puisque comme le souligne d'emblée la didascalie, celui-ci est «décentré» vers la droite.

On peut dire enfin que la pièce se clôt sur deux scènes parachevant la construction «en carré» : la scène 37, dernière scène impaire, correspond à la fin de l'intrigue, à savoir la séparation des deux couples et des quatre individus au petit matin après l'inauguration ratée du lit. Significativement, c'est seulement à ce moment-là que chacun des quatre personnages prend place aux quatre coins du lit, redessinant explicitement le «carré» avant de se lever et de disparaître chacun à son tour. Les deux amis quittent la scène les premiers. Dans la dernière scène paire de la pièce qui se trouve être à la fois la scène de clôture et d'ouverture (la scène 38 reprend partiellement la scène 1), on retrouve logiquement le couple initial, seul comme au début, mais au bord d'une séparation qui semble désormais définitive et inéluctable. En effet, ce que la pièce souligne aussi malgré la géométrie de la construction, c'est l'impossibilité de s'affranchir de la linéarité de la représentation. Confronté au déroulement du spectacle, le public se trouve dans l'incapacité matérielle d'explorer simultanément «en tous sens» les différentes séquences et les divers agencements que le texte suggère, de même qu'il n'est pas envisageable, à la scène 38, de reprendre l'ensemble du parcours à l'envers. Ce que la pièce fait émerger, finalement, c'est la coexistence de multiples combinaisons de lecture, toutes pertinentes, mais aussi l'impression tenace qu'elles conduiront toutes inéluctablement à un point identique de l'intrigue, c'est-à-dire à la séparation des personnages (scène 37), indissociable métathéâtralement du retour en coulisse et de l'abandon du jeu. C'est précisément ce que peut suggérer la dernière séquence sous la forme d'un double départ (la femme, puis l'homme) annoncé et commenté par les intéressés eux-mêmes. D'une certaine façon (et ce n'est pas étonnant compte tenu de l'humour qui traverse l'œuvre) c'est un commentaire sceptique et dubitatif sur le lit –et donc, sur la pièce tout entière– ponctué par un «adieu» quadruplé que l'homme prononce pour finir, à la double intention de la Femme et du public : «Oui. Allez. Assez de bavardage inutile (comme toujours). Alors voilà... adieu. (*Silence*) Adieu, adieu. (*Silence*) Adieu.» (p. 119). Le bavardage scénique étant déclaré désormais inopérant, le spectateur est à son tour renvoyé à sa propre solitude interprétative par l'Homme qui prend congé de lui, soulignant son départ avec une emphase clairement métathéâtrale. Livré à lui-même, le spectateur se retrouve donc seul face au lit (à aucun moment il n'est précisé qu'il est enlevé de la scène), invité bien entendu à l'étréner et à en explorer enfin en toute intimité les potentialités.

Notes :

- 1 Les références au texte dans ce travail sont extraites de la traduction française de la pièce, *Lit Nuptial*, Paris, Théâtrales, 1992.
- 2 C'est aussi l'un des sens du titre de la pièce, *Talem*, qui –comme l'espagnol *tálamo* dérivé du latin >*thalamus*– désigne le lit comme un espace d'**union** conjugale.
- 3 Je ne peux qu'engager à la lecture directe et exhaustive des scènes concernées (qu'il faudrait, pour bien faire, citer intégralement en raison de l'enjeu fondamental qu'elles représentent



Dedos (vodevil negro) de Borja Ortiz de Gondra : corps «sexionnés»

Antonia AMO SÁNCHEZ
Université Stendhal, Grenoble

*La vie sexuelle de l'homme a pris forme
à partir du domaine maudit, interdit,
non du domaine licite*

Georges Bataille

Si l'on considère la société espagnole des 25 dernières années, on en retire l'agréable impression qu'en matière de sexe les choses ont bien changé. Aujourd'hui, le fameux *destape* de la fin des années 70, ou la scène tout aussi fameuse qui montrait un Tierno Galván stoïque et néanmoins troublé par le «*mírame y no me toques*» du sein impudique qui s'échappait de la veste de Susana Estrada, appartiennent aux anecdotes de la chronique sentimentale d'une époque révolue.

Le sens de la provocation et de la transgression en ce qui concerne le tabou du sexe a également beaucoup évolué depuis lors. Comme le signalait Georges Bataille, il n'y a pas de société humaine où le sexe soit accepté sans réaction, comme l'acceptent les animaux : sa transformation en rituel ou en tabou le confirme, tout autant que les transgressions qu'il suscite. Et c'est bien ce besoin de transgression (du tabou) qui nourrit la spiritualité et la corporéité humaines¹. Mais si la provocation, l'obscénité ou la transgression sont des attitudes omniprésentes, ce qui en fait leur caractère subversif ne peut plus résider dans le simple exhibitionnisme, tant l'impérialisme de l'image «sexuée» semble avoir été assimilé. Ce sont à présent d'autres paramètres associés à la violence, à la morbidité, à l'inconscient qui ont modifié le pouvoir expressif et esthétique du sexe en tant que thème artistique et/ou en tant que produit purement mercantile.

Dedos (vodevil negro) (1996) de Borja Ortiz de Gondra², parce qu'il conjugue à l'envi la violence et la morbidité, le manifeste et le latent, me semble être un texte symptomatique de ce changement d'*ethos* où le sexe émerge à la fois comme sujet et comme objet non seulement de la réflexion esthétique mais aussi

de la réflexion sociale.

Je m'intéresserai ici aux implications et aux résonances sociales de la thématique sexuelle dans *Dedos* (thématique relevant en principe de l'intime), et tenterai de déceler si, dans ce texte, le traitement esthétique du sexe peut conditionner une théâtralité déterminée.

Jean-Claude Guillebaud s'interroge sur le sens qu'il convient de donner à l'affirmation de la fin de l'Histoire en général et de l'histoire en matière de sexualité en particulier, fin qui, à la fois, détruit et dépasse le discours sur les refoulements sexuels³. S'il est vrai que les tabous ont été aussi, comme les utopies, triturés par le rouleau compresseur postmoderne, pourquoi la société actuelle n'arrive-t-elle pas alors à se débarrasser d'une reformulation médiatique incessante et incisive du sexe (il suffit de penser à la publicité ou au succès du porno) ? La profusion d'images et de discours autour du sujet ne révélerait pas l'indifférence ou la banalisation, mais plutôt le besoin secret d'assouvir une certaine frustration, propre à notre société, et traduite par une sorte de voyeurisme malsain.

Borja Ortiz de Gondra condense tous ces traits dans *Dedos*, et fait du sexe (associé à l'amour ou au désir mais non confondu avec ceux-ci) un axe majeur de sa pièce : c'est lui qui orchestre les rapports entre les personnages et leur relation au monde ou au moi intime. En ce sens, ce qu'Andrea Calí a dénommé le «sexème»⁴, c'est-à-dire le sème du sexe en tant qu'il structure la relation de l'individu avec l'extérieur et avec soi-même, transcrit parfaitement la double articulation sociale et psychologique que le sexe véhicule également dans l'œuvre de Borja Ortiz de Gondra. Car au-delà de l'esthétisme et de l'intimisme qui le caractérisent, le fond thématique de son théâtre ne s'éloigne jamais des problèmes que l'individu actuel rencontre en société, et surtout de ceux qui affectent la non-communication, la solitude et l'anomie des liens sociaux. Dans *Dedos*, les limites du sexe et de l'érotisme sont sans cesse repoussées. Il y est question de désir et de mort, de résurrection et d'amour, chiasme signifiant qui sous-tend le sens d'un texte haletant et moite, comme un acte sexuel extrême, violent.

Cette correspondance entre la vie et la mort, la non-communication et la solitude est fondamentale dans la création de Borja Ortiz de Gondra. Elle est présente dès ses premières œuvres, *Metropolitano* (1992), *¿Dos?* (1993), et dans ses pièces les plus récentes, *Mane, Thecel, Phares* (1998), *Exiliadas (cantata para un siglo)* (1998) ou *Del otro lado (Danzón)* (2001). Une sensualité singulière parcourt ses textes, mais le sexe dans sa réalité concrète ne se donne à voir que ponctuellement dans *Dedos* et dans la pièce brève *¿Dos?* Ce dernier texte met en avant la sensualité et la sexualité sinueuses de deux femmes culpabilisées par un désir refoulé. Les nombreux points de suspension et ellipses du discours créent un effet syncopé favorisant la tension entre les regards et les corps qui se débattent pour

franchir les barrières imposées au désir.

Mais c'est dans *Dedos* que le sexe s'affiche comme une métaphore dont un des sens majeurs serait de synthétiser les défaillances de la société actuelle. Et c'est parce qu'elle témoigne du présent que la pièce échappe à l'absurde absolu, comme l'indique Javier Villán⁵. Le sexe est là, on en parle, on s'efforce de le canaliser et de le contrôler, alors qu'il est incontrôlable ; on rappelle souvent que le «sexo no es seso», qu'il est de toutes les couleurs sauf gris, ce gris aseptique du rationnel. Le sexe est torrent, furie, halètement, cri, sueur, et, dans l'œuvre de Borja Ortiz de Gondra, il est aussi et surtout sang.

Tout au long de ses quinze tableaux, *Dedos* entrecroise l'histoire d'une *Femme* en pleine déchéance, d'un *Garçon* au chômage, d'un *Homme*, requin en affaires (et ex-mari de la *Femme*), et d'une *Fille*, lesbienne désabusée par la vie et par l'amour. Le *Garçon* est l'objet du désir de la *Femme*, la *Femme* est l'objet du désir de l'*Homme*, du *Garçon* et de la *Fille*, celle-ci étant à son tour l'objet du désir de la *Femme*. Sur ce canevas hétérosexuel, bisexuel et homosexuel se construisent deux sortes de relations : l'une amoureuse et sexuelle, l'autre de pouvoir et de possession.

Dans ce cadre, les relations d'amour-sexe-possession se jouent toujours sur fond de mutilation rituelle : un doigt, l'annulaire⁶, est sacrifié et offert comme gage d'union ou d'engagement. Rien de plus phallique qu'un doigt, pourrait-on penser. Et en effet, l'image peut en partie fonctionner de la sorte dans cette pièce, puisque le doigt amputé finit presque toujours par pénétrer une autre personne. L'amputation du doigt (je laisserai volontairement de côté le mot castration) s'apparente donc à ce vampirisme rituel⁷ qui rend possible la communion totale des corps, et par lequel peut se produire la résurrection. Ce rituel sacrificiel pleinement humain est celui de la reddition, du dévouement total, de la fusion. Une telle apologie du sacrifice dans un contexte dominé par le narcissisme égocentrique, s'offre comme un véritable acte d'héroïsme affectif. Néanmoins, cette vision est fortement nuancée par le changement d'attitude des jeunes (*Le Garçon* et *La Fille*), dont l'arrivisme semble être la seule issue possible pour échapper aux problèmes générés par la précarité, le chômage, l'homosexualité, autant de facteurs de marginalité dénoncés par le texte. En ce sens, le don du doigt peut se lire comme un acte exclusivement opportuniste, renvoyant de la sorte au pouvoir, à l'intérêt mercantile, au troc ignoble et égoïste par lequel *Le Garçon* et *La Fille* trahiront *La Femme* lorsqu'ils se laisseront séduire par la position sociale de *L'Homme*, qui d'ailleurs perdra à la fin tous les doigts de sa main, victime d'une ironique lettre piégée signée ETA.

Dans *Dedos* l'érotisation du corps peut passer par une violence brutale, souvent tempérée par l'humour. Le sous-titre, «vodevil negro», rend déjà compte de ce

procédé que le dramaturge érige en profession de foi :

[...] la gente me dice «pero por qué escribes esas cosas tan bestias», y pues es triste, pero la verdad es que yo no me invento las cosas : [...] en *Dedos*, todas las escenas están sacadas de cosas que he visto en la realidad, que me han contado o que me han pasado ; [...] la manera para mí de desactivar la violencia es reirse con ella. Pretendo ser políticamente incorrecto. La corrección no me interesa. ¿Qué significa la corrección?»

Violence et humour semblent ainsi s’allier dans l’acte de monstration esthétique et artistique des failles sociales. Ces défaillances, déjà signalées (la non-communication, l’exclusion, l’intolérance, etc.), relèvent directement de l’altérité, d’une sensation de «manque», de désir et de refus de l’autre (sentiment magistralement exprimé par Josep Maria Benet i Jornet dans *Desig*, où la narration d’une scène de masturbation est associée au chagrin provoqué par l’incapacité à communiquer son propre désir).

Dans *Dedos*, les trois dispositifs qui activent le sujet du sexe, à savoir le discours des personnages, les actions et les objets scéniques, deviennent des canaux d’expression renforcés par une rhétorique de la violence propre à la relation du sexe et de l’amour avec le corps : tout commence par un viol sauvage, et se poursuit par le suicide passionnel de *La Fille*, le tout rythmé par cette sorte de lustration des corps et des âmes à partir de la mutilation des doigts, lesquels, greffés, rendent la vie. Cycle de vie et de mort, de mort et de vie fondé sur le corps «sexionné», avec un “x” (pour reprendre la trouvaille imagée de Jean-Thierry Maertens⁹). Curieusement on en revient à la figure du corps, sujet fondateur de ces rencontres. Peut-être faudrait-il interpréter cette redondance comme le symptôme d’une réalité théâtrale contemporaine où la potentialité expressive du corps reste incontournable, la capacité des mots à communiquer s’avérant bien souvent insuffisante.

Pour illustrer ces propos, analysons la première scène de l’œuvre, que l’on pourrait qualifier de *hardcor* (ou encore de façon très plastique de *hard crade* ou *cradovision*). Après avoir commis un *fist fucking* (ou viol avec le poing) mortel avec *La Femme*, *Le Garçon* réussit à la ressusciter grâce au doigt qu’il a perdu à l’intérieur de son corps. La communion des corps et du sang est à l’origine de ce miracle, auquel on accède par la conjonction de l’obscène et du dérisoire :

LA MUJER. –Oiga. Usted. ¡Eh! [...]

LA MUJER. –Fólleme.

EL CHICO. –No quiero.

LA MUJER. –Mire.

EL CHICO. –Déjeme en paz.

LA MUJER. –(*Se desabrocha el abrigo. Se saca un pecho*). ¿Le gusta éste?

EL CHICO. –¡Oiga, ya basta! [...]

LA MUJER. –¿Te gusta?

EL CHICO. –Como a todos

LA MUJER. –¿Entonces? [...] ¿Qué se lo impide?

EL CHICO. –La necesidad. [...]

LA MUJER. –¿Cuál?

EL CHICO. –La suya. Mendigante. Suplicatoria. Tendría la sensación de estar haciendo caridad. No apetece Usted: está de saldo. Hasta las putas cobran. [...] No se haga ilusiones. A rancio es a lo que huele. Resulta igual para todas. Al llegar a su edad. [...]

LA MUJER. –¿Por qué esa crueldad ?

EL CHICO. –Hazte una paja. [...] O también puede meterse algo, si la urgencia es imperiosa. Cualquier botella, una zanahoria, incluso el mango de la ducha. Basta la forma. Aunque no sea de diseño.

LA MUJER. –Hijo de puta.

EL CHICO. –Pobre ingenua. Pobre imbécil. Mujer, al fin y al cabo. [...]

LA MUJER. –Deja de cachondearte de mí o te mato vivo. Aquí mismo.

EL CHICO. –No se haga ilusiones. El titular que espera el público es el contrario : «Joven marginado desgracia a señora bien». [...]

LA MUJER. –¡Toma! (*Le golpea*). [...] (*Interrumpe la tunda de palos. Se miran en silencio durante un largo rato*).

EL CHICO. –(*Completamente doblado por los suelos*). Sigue.

LA MUJER. –No quiero. [...].

EL CHICO. –Ven aquí. (*La agarra violentamente*).

LA MUJER. –(*Tratando de desasirse, pero él la tiene con fuerza*). ¡No me toques! [...]

EL CHICO. –(*Le manosea los pechos, mientras ella intenta patearlo, ahora sin éxito*). Ahora ya no. [...] (*Le desgarrar el vestido de un tirón, al tiempo que la tumba por el suelo y se abalanza sobre ella*). Así. Así. sí. [...] (*Empieza a violarla. Se interrumpe de golpe*). ¡Mierda! [...] A ver si me vas a pegar algo. [...] Pues sin condón no te lo hago. [...] El caso es que ahora se me han puesto las ganas. Yo te tengo que hacer algo. [...] Ya está : te hago un fist-fucking. [...] ¿No querías que te metiera mano? [...]. ¡Pues verás si te la meto! (*Lo hace de un golpe*).

LA MUJER. –(*Un grito desgarrador*) ¡Ahhh!

(*El continúa impassible sin percibir que ella no reacciona. Cuando ha terminado, sin salir, la contempla*).

EL CHICO. –Te quiero. [...] Estás muerta, ¿verdad? [...] ¡Qué pena! Ahora que por fin había encontrado a alguien.

LA MUJER. –Seguirás solo. Estévil. [...]. Si no me resucitas. [...] Mírate bien la mano. ¿Qué dedo te falta?

EL CHICO. –El anular. [...]

LA MUJER. –Es el precio. Ahora estamos unidos, como el lógamo al lecho del río. [...]

EL CHICO. –Sangre de mi sangre y carne de mi carne (p. 206-208).

Dans cette séquence, d'une grande brutalité, l'âpreté du début s'oppose radica-

lement à la tonalité poétique de la fin, de la même façon que le refus initial du *Garçon* finit par donner naissance, après la scène cruelle de pénétration, à une communion mystique.

Le gage d'amour possède bien le pouvoir de ressusciter, mais la sublimation totale ne sera pas atteinte avant que *Le Garçon* ne soit contaminé par le Sida de *La Femme*, ce qui nous renvoie à nouveau au sang et au flux corporels en tant que symboles universels de la transmission de la vie et de la mort. Car le véritable amour est ascèse, transcendance et sacrifice, promesse du sang : «Ardor, cirio, llama de oscuro fuego» (p. 208), «llaga de puro amor que eleva más allá de carne, alma y vida...» (p. 213), «alma en dos cuerpos escindida» (p. 215), voilà les termes mystiques qui décrivent ce sentiment d'union absolue et qui construisent le lyrisme sensuel du texte. Le dramaturge n'a pas manqué de souligner d'ailleurs l'influence de la poésie religieuse de saint Jean de la Croix dont les images sont elles-mêmes inspirées de l'érotisme de la mystique soufi et du *Cantique des Cantiques*. Tout ceci ne fait qu'illustrer et confirmer les propos de Georges Bataille lorsqu'il décrivait la religion comme un pacte entre l'interdit et la transgression.

Si cette scène est bien empreinte d'une pointe de perversité morbide, maigre est pourtant l'effet «immoral» qu'elle produit, car à l'heure actuelle, comme le signale Patrick Baudry, il semble évident que la morale ne constitue plus un obstacle à l'imaginaire dans la production artistique du sexe :

L'intégration et plus encore la «tolérance» à l'endroit des «bizarreries» devient une norme. (...) L'étrangeté inquiétante de la «perversion» se trouve de plus en plus comprise dans l'univers global, globalisant et lui-même normatif du sexe.¹⁰

Ce tiraillement entre le supportable-acceptable et l'insupportable-inacceptable surgit dès la première lecture de l'œuvre. La conception conventionnelle du sexe en tant qu'exercice d'hygiène physique et mentale se trouve ébranlée par des scènes comme celle du *fist fucking* ou encore celle des pratiques sadomasochistes de *La Femme* et *Le Garçon*. Ces deux personnages cherchent souvent dans la douleur les extrêmes de l'amour, comme dans ce monologue entrecoupé par la sonnerie narquoise du téléphone (objet de communication-agression qui rappelle *Testament*, de Benet i Jornet, un autre grand texte) :

El chico. –(*El teléfono no para de sonar durante todo el texto; él no descuelga nunca*). [...] Todo es lo mismo. Idéntico. Querer. Que te quieran. No querer. Odiar. Que no te quieran, que te odien. [...] Engañamos. Queremos engañar. A nosotros mismos. El otro no importa. No cuenta. El amor es cosa de uno. De su fantasma, proyección, alteridad. Y yo necesito creer que eres distinta, que esta relación es otra. Así que me hago desear. Consciente de mi poder. De tu angustia. (*Escucha un momento el teléfono*). Este mismo sonido durante horas, el día entero, sabiendo que eres tú, que estás ahí, pensando «¡que lo coja, por Dios que lo coja de una vez!», puedo acariciarlo con mis dedos, sentir tu deseo dolorido que transpira por el auri-

cular. Sentirme dueño, fuerte, dominador, pero a la vez admirado, rendido, sucumbiente, a la fuerza de tu deseo, de esta necesidad de mí que nadie había tenido. (p. 212).

Curieusement, il ressort de cet extrait l'expression d'une solitude nourrie par cette obstination à ne pas décrocher le téléphone, afin de recréer ce sentiment de domination cruelle mais vitale. Ainsi, chez les personnages de Borja Ortiz de Gondra, la relation sexuelle traduit le déséquilibre de l'individu contemporain, car la sexualité en tant que ressort communicatif n'est pas censée garantir un épanouissement en osmose avec l'autre. Le sexe est aussi conflit, tiraillement avec nos propres peurs et nos cruautés ; le sexe est en quelque sorte l'expression de notre désir de domination, et notre désir de dominer l'autre est avant tout le désir de se sentir soi-même. Car le contact amoureux entre deux personnes est toujours basé sur un rapport de «manque» ou de «vide» : la recherche de l'autre n'est que la recherche de soi. L'altérité est le carrefour des individualités.

Dans une autre scène de sadomasochisme, *Le Garçon* résume en une seule sentence tout le non-sens d'une réalité décourageante et douloureuse : «[tengo] No la conciencia de la inutilidad, sino la ausencia misma del deseo» (p. 209). Ce sentiment «d'inexistence existentielle» n'est pas tant associé à l'absence de statut social qu'au vide volitif. Mais le fait même de dénoncer ce vide encourage le désir de désirer, le besoin que l'on ait besoin de nous. L'émergence du désir va donc se mesurer à l'aune de la douleur infligée au corps, et va passer, dans le cas du *Garçon*, par la recherche de la sublimation transcendante :

EL CHICO.- (*Desnudo, atado y amordazado*) [...] Dolor : la manera de sentirme vivo, a la espera de que llegue la motivación que me haga avanzar, la pasión que me dé empuje para luchar por algo. [...] Te quiero. Como a nadie. Porque me eres indiferente. Porque tú, ese ser social, con hijas y obligaciones, no eres nada. Puro instrumento de mi deseo y mi no-deseo. [...] Porque te necesito mientras no me lo contagies. Todo el mundo muriéndose de SIDA, a pesar de condones, geles lubricantes solubles al agua, jeringuillas no compartidas, y tú que no me lo pegas ni a tiros. [...] Tu virus se resiste a invadirme, a circular por mí. Y yo lo necesito, ¿sabes? Necesito esa lucidez embriagadora de saber que esta vez sí, que moriré para siempre, que ya no hay resurrección porque habré alcanzado la suprema transcendencia. Necesito esa llama pura del último fuego que sólo da una muerte de amor, una muerte hecha de semen y sangre, el dulce cauterio de profunda herida. (p. 209)

Vivre, c'est s'obstiner dans le désir de mourir. Les tensions inapaisées affleurent de nouveau pour mieux interpellier notre difficulté à comprendre un tel dévouement où le Sida, diabolique, est sublimé et par là même exorcisé. Force est de constater que derrière ce jeu avec la mort se trouve l'essence de l'érotisme. Eros et Thanatos, la quadrature du cercle vital. Comme le constate Georges Bataille, l'érotisation se négocie entre l'horreur et le désir, entre la fascination et la répulsion¹¹ : ces aspects rejoignent d'emblée le domaine de la réception. Le traitement du sexe dans *Dedos* ne peut que produire une double tension chez le lecteur-spectateur, mal à l'aise face à une certaine sensation de «répugnance»,

nuancée cependant par le sens étymologique du terme, à savoir combattre (*pugnar* en espagnol) face à un antagonisme émotionnel. N'oublions pas non plus l'origine belliqueuse du mot «poing», partie du corps qui condense dans cette œuvre le sens érotico-sexuel de la mort et de la vie. Si dans *Dedos* le poing peut donner l'estocade mortelle, il est aussi à l'origine de la résurrection. L'érotisme est ainsi renforcé par la fascination et par la répulsion, sentiments qui associent la passion et la violence.

Théâtralité et fascination de l'obsène

La psychanalyse nous dit que l'art est le résultat d'une sorte de sublimation permettant à l'homme de canaliser ses pulsions impures, ses fantasmes, ses désirs obscurs¹². En l'occurrence, on pourrait se demander jusqu'à quel point l'esthétique peut être un moyen pour accepter, par distanciation, l'abject, le monstrueux. A partir de cette idée-là, je voudrais interroger le lien qui s'établit entre le sexuel et la théâtralité dans *Dedos*.

Comment la scène-image de sexe agit-elle en tant que principe agresseur dans la réception ? Cette œuvre lance un double défi d'abord au regard mais aussi à une mise en scène d'expression hyperréaliste (les montages de *Dedos* faits jusqu'à présent ont opté pour des voies non-réalistes). Quelle serait donc la réaction d'un spectateur devant un montage qui privilégierait le réalisme visuel et sensoriel ? Madeleine Mervant-Roux distingue quatre positions émotionnelles chez le récepteur : la terreur, la compassion, l'admiration et le rire¹³. Mais on peut considérer que trois états caractérisent son attitude : l'identification, la distanciation et l'indifférence. Opter ici pour le réalisme dramaturgique pourrait provoquer une distance inévitable, étant donné le dégoût ou l'horreur que certaines scènes de violence sexuelle produisent. D'un point de vue strictement théâtral, cette distanciation provoquée par le choix du réalisme, rend paradoxalement possible une affirmation de la théâtralité. Confronté à l'insoutenable, le spectateur prend davantage conscience de la fiction : il s'agit de théâtre, ce qui se passe «est réel mais pas vrai», selon l'axiome pirandellien. Dénier pour supporter ou bien dénier pour jouir... Dans cette perspective, le traitement esthétique-formel du sexe se détacherait de *Dedos* non pas comme un élément de captation provocateur ou transgressif (le sexe dans l'*épistèmè* actuelle ne transgresse plus rien), mais comme un mécanisme qui dévoile la fiction. En ce sens, la valeur esthétique s'afficherait tel un alibi pour accepter (et créer) ce qui frôle les frontières de l'abject, dont une certaine dimension du sexe.

Par ailleurs, le spectateur peut aussi bien se réjouir dans la cruauté, dans ce flirt avec l'interdit, dans cette pointe de «perversité» qui nous habite tous. En outre, il convient de se rappeler que la dénégation, dans son va-et-vient entre identification et distanciation, est un terme de psychanalyse qui désigne le processus du

retour à la conscience des éléments refoulés et niés en même temps. On retrouve de nouveau les chemins tortueux de la fascination et de la répugnance.

Au demeurant, le sexe, et la violence qui l'accompagne, s'inscrivent dans l'œuvre de Borja Ortiz de Gondra en tant que dispositif d'alarme qui détecte les problèmes relationnels de l'individu actuel. Dès lors, le sexe apparaît comme un subterfuge pour essayer de satisfaire le désir de s'approcher de l'autre. Le sexe s'affiche aussi comme le miroir d'une âme et d'une société, reflet d'une réalité en mal de communication et d'humanité. Et s'il y a bien une plaie sur laquelle il faut mettre «le doigt», c'est sans aucun doute sur celle de notre égocentrisme. C'est ce que fait Borja Ortiz de Gondra dans son œuvre *Dedos*, sans gants ni prophylaxie.

Notes :

- 1 Georges Bataille, *L'histoire de l'érotisme. Œuvres Complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976. Maurice Merleau-Ponty décrit sobrement ce lien charnel du corps à l'esprit : «rien d'humain n'est tout à fait incorporel». Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 24. L'origine dionysiaque du théâtre ne fait que renforcer le lien d'une telle affinité avec l'organique, avec le dévouement des pulsions, lorsque, dans leur temporalité ancestrale, les hommes étaient plus près de l'animalité et de la nature.
- 2 *Dedos (vodevil negro)*, ADE, n° 50/51, avril-juin 1996, pp. 206-220. Borja Ortiz de Gondra appartient à la «Generación Bradomín» (début des années 90) et a publié les œuvres suivantes : *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid, Antonio Machado, 1996 (accessit au prix Marqués de Bradomín 1992 et mention au prix Margarita Xirgu 1993 respectivement) ; *Dedos / Avec Doigté*, in ADE, 1996 (lauréat du prix Marqués de Bradomín 1995), *Dedos / Avec Doigté*, Presses Universitaires de Toulouse, collection Hespérides, 2002, traduction de Rosine Gars ; *Mane, Thecel, Phares*, in *Primer Acto*, n° 274, mai-juillet 1998 (prix Calderón 1997) ; *Exiliadas (Cantata para un siglo)* (1998, inédit ; prix Calderón 1998, Premio Escena 2000) ; *Del otro lado (danzón)*, in *Primer Acto*, n° 289, juillet-septembre 2001.
- 3 Jean Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998.
- 4 André Cali, *Semio/thématique du sexe (chez Alain Robbe-Grillet)*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1982, p. 16.
- 5 Javier Villán, «*Dedos* : aquí está el futuro», *El Mundo*, 18-01-1999.
- 6 La symbolique du doigt est vaste. Parallèlement à la transcendance divine du doigt index se déploient nombre de rituels ethniques où les doigts acquièrent des signifiés multiples. L'index peut représenter ainsi la vie, le jugement, l'équilibre et le silence. Le majeur est associé à la mort ou à l'affirmation de la personnalité, alors que l'annulaire et l'auriculaire symbolisent les fonctions sexuelles, les désirs et les appétits. Ce n'est pas fortuit si l'annulaire, le doigt choisi dans les sacrifices rituels de l'œuvre de Borja Ortiz de Gondra, correspond au doigt le plus sexuel (l'auriculaire étant le plus ésotérique, lié aux pouvoirs occultes). En outre, dans certaines tribus (Brésil, Nouvelle-Guinée), les femmes se coupaient une

phalange en signe de deuil à la mort de leur époux. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont /Jupiter, 1982.

- 7 A titre d'anecdote : il existe également une tradition dans les légendes de vampires qui associe de nombreux vampires aux actions de couper ou de mordre un doigt, tels les vampires Danag des Philippines, les Polong de Malaisie ou les Vlokoslak de Serbie.
- 8 «Borja Ortiz de Gondra: un escritor de buena añada» (Entretien de José Ramón Fernández), *ADE*, n° 50-51, avril-juin 1996, p. 205.
- 9 Jean-Thierry Maertens, *Le corps sexionné*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- 10 Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Colin, 1997, p. 34.
- 11 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 83.
- 12 Jean Clair décrit avec justesse cette conception de la fonction originaire de l'art : «l'art aurait la vertu d'apaiser les épouvantes, de domestiquer le bestial, de donner forme à l'informe, de contenir la peur dans les parages rassurants d'une figure repérable». Jean Clair, «Méduse et l'art moderne : visages de l'épouvante», *Topique* («Pouvoirs de l'image»), n° 53, 1994, pp. 41-53.
- 13 Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre*, Paris, CNRS, 1998.

**D'un siècle à l'autre,
d'un continent à l'autre**

Paroles et violences. Le sexe dans la *comedia* au Siècle d'Or

Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN
Université de Toulouse-Le Mirail

Accepter de s'interroger sur le sexe dans la *comedia* au Siècle d'Or amène à formuler une première évidence : le mot «sexo» n'apparaît pas dans les textes de *comedia*. Et pourtant, que le signifiant soit absent du discours théâtral de l'époque ne préjuge en rien de la présence ou de l'absence du signifié. Le lecteur familiarisé avec le théâtre du Siècle d'Or sait que les relations entre les personnages ne sont pas toutes et exclusivement de parole et que le corps –par les mots, mais aussi par-delà les mots– est bien présent. Personnages masculins et féminins se rencontrent, se regardent et se désirent, se connaissent aussi parfois (dans le sens biblique du terme). Parfois aussi le désir masculin s'impose à la femme, contre elle.

Ainsi, parmi les situations extrêmes que le XVII^e siècle aime à faire revivre aux nombreux spectateurs de ce théâtre cathartique qui se pressent dans les *corrales*, toutes classes sociales confondues, la violence sexuelle n'est pas la moins représentée. Depuis l'enlèvement jusqu'au viol, en passant par l'inceste, nombreux sont les dramaturges du XVII^e siècle qui mettent en scène une action ayant une relation directe avec le sexe¹. C'est cette violence sexuelle que je me propose de considérer ici.

Nous pouvons constater dans un premier temps que, si le signifiant «sexo» est absent, nous l'avons dit, il est souvent relayé par les deux signifiants les plus représentatifs peut-être de la *comedia*, «honor» et «honra» et leurs contraires : «deshonor» et «deshonra» ou de leurs multiples variantes, «agravio», «ofensa», «afrenta», «ignominia» ou «oprobio». Il se trouve, en effet, que le thème de l'honneur –dont Lope de Vega affirmait dans son *Arte Nuevo* qu'il touchait particulièrement le public²– recouvre bien souvent, lorsqu'il fait référence à la femme, tout ce qui a trait au sexe. Le père, jaloux de la virginité de sa fille, la surveille jour et nuit ; le mari soupçonne tout homme passant trop souvent devant sa maison ; la jeune fille évite –ou dissimule– lorsqu'elle est prudente et avisée, toute situation susceptible d'entacher son honneur, la visite d'un galant, par exemple. Préoccupations constantes pour tous les personnages –à l'exception des serviteurs– la virginité pour la jeune fille ou la chasteté pour la femme mariée

envahissent littéralement le champ de l'honneur. Mais l'honneur, précisément, impose son langage aux choses du sexe, en dévie l'expression, marquant du sceau du non-dit tout ce qui peut attenter à l'intégrité du personnage. L'audace des mots, dans ces conditions, appartiendra en priorité aux personnages qui dérogent aux lois de l'honneur et qui deviennent, d'une certaine manière, des anti-héros.

Cette étude suivra deux directions essentielles : d'une part, l'analyse du discours sur le sexe, qui emprunte toutes les modalités de la parole, du non dit au dit, avec en particulier les variantes métonymiques et métaphoriques du sexe les plus récurrentes, qui permettent de «dire sans dire» ; d'autre part, à travers quelques situations dramatiques précises, l'étude de la représentation théâtrale du sexe, de sa mise en scène, en tant qu'il est porteur de violence.

Mon corpus comportera une dizaine de pièces, de Lope³ et de Calderón⁴ principalement, mais aussi de Vélez de Guevara⁵, de Tirso de Molina⁶ et de Rojas Zorrilla⁷. Pour l'établir, il n'y avait que l'embarras du choix et il m'a bien fallu limiter le nombre de ces pièces puisque je voulais non seulement étudier le discours mais aussi la mise en scène. J'ai délibérément laissé de côté, par exemple, la pièce-phare de Calderón, *La vida es sueño*, où le personnage de Rosaura offrait, bien entendu, une trajectoire privilégiée, du déshonneur de sa mère au sien et à la tentative de viol de Segismundo.

Préliminaires. Le sexe-tabou

Puisque le sexe, envisagé ici comme porteur de violence et donc de déshonneur pour la victime de cette violence mais aussi pour celui qui en est l'auteur, participe de la même loi du silence que tout déshonneur porté sur la scène, nous devons lire les textes dans une attention aux tournures de substitution, qui permettra d'interpréter correctement ce qui est vu, entendu ou lu. Métonymies et métaphores abondent, bien souvent en provenance de la poésie, particulièrement de la poésie érotique⁸, mais aussi du *romancero*⁹ ; elles sont devenues de véritables topiques, passant d'un texte à l'autre, d'un dramaturge à l'autre, avec d'innombrables variantes.

Deux parties du corps se voient investies, dans un certain contexte, d'une charge érotique indubitable : les bras («gozar mis brazos») et surtout la main. Ainsi, par exemple, lorsque Alejandro de *La quinta de Florencia* veut, dans un geste de générosité, céder la femme qu'il courtise à son favori dont la mélancolie l'inquiète, il affirme : «no he tocado su mano» (v. 967). L'expression est clairement métonymique et donne à entendre que le Duc n'a pas encore eu de relations sexuelles avec la jeune fille ou du moins qu'il ne lui a pas fait de promesse de mariage¹⁰. Prendre la main d'une dame en public est d'ailleurs connoté souvent comme un déshonneur, parce que menace à l'intégrité du corps de la femme.

La tragi-comédie de Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, nous informe sur l'importance de la main de la femme comme métonymie du corps désiré. Le personnage féminin, Campaspe, type de femme virile («una montaraz mujer»), qui vit seule, sans protecteur masculin, doit préserver sa virginité menacée par le capitaine d'une troupe de soldats. Celui-ci, bien décidé à abuser d'elle, a porté par deux fois la main sur la jeune fille : «la mano me echó», «segunda vez a mi mano / la mano me echó» (p. 143 c, 144 a), dira-t-elle plus tard dans le long récit de cette agression qu'elle fait à l'empereur Alexandre. «Libertades no dichas / eran hechas libertades» : le silence joint au geste ne pouvait que prouver les mauvaises intentions du capitaine 'licencieux', que Campaspe déjoue par un meurtre, après s'être saisie de l'épée de son agresseur.

Quelques verbes rares disent les relations sexuelles : «conseguir», «cumplir su gusto», mais surtout, «gozar», sur le versant du plaisir, de la «codicia», qui parcourt textes poétiques et textes de théâtre, et «forzar», sur le versant de la violence¹¹. Parfois aussi, le verbe «vencer», plus neutre, évoque, après une résistance de la femme, la victoire de l'homme avec la mise en acte de son désir contre la volonté de la femme. Il n'est pas inutile, enfin, de mentionner un terme –«gloria»–, qui, le plus souvent, dans une proximité textuelle avec «gozar», évoque pour l'amant la projection dans le bonheur absolu une fois possédé le corps de la femme désirée (substantif et verbe appartenant aussi au domaine de la poésie mystique).

Pour exprimer la cruauté de celui qui a été l'auteur d'un enlèvement ou d'un viol et l'innocence et l'impuissance de la victime, les métaphores cynégétiques abondent où la conjonction *et* associe et oppose tout à la fois les deux termes métaphoriques : «león y cordera», «águila y paloma», «corza y jabalí», «lobo y corderilla». Elles s'insèrent naturellement dans l'action dramatique, puisque la chasse, digne –dit-on– de rois et de princes, est le passe-temps privilégié des nobles au théâtre.

Dans cet univers théâtral, où personnages masculins et personnages féminins se rencontrent bien souvent pour nouer des relations sexuées : compliments, rhétorique de la séduction, mais aussi promesses de mariage et/ou mariages, les usages lexicaux séparent en deux mondes bien distincts l'amour pur, fait de sentiments, de déclarations, d'attentes, et l'amour physique¹², évoqué en quelques mots si la volonté de la femme correspond au désir de l'homme, décrit plus amplement lorsque le désir de l'homme et son plaisir («el gusto») veulent s'imposer à la femme par la force. Celle-ci, alors, tente en vain de dresser par les mots une barrière entre elle et celui qui la poursuit de ses assiduités en lui prouvant qu'il est guidé par la lasciveté et par rien d'autre. «Apetito», «lascivia», font alors leur apparition dans la bouche de la femme, sur le mode du reproche. «Era apetito y no era amor su llama», dira par exemple Filomena de *Progne y Filomena* (v. 1075). Car cette

dichotomie entre amour pur et désir érotique est davantage le fait du personnage masculin que féminin. La femme, lorsqu'elle consent à se donner à l'homme avant le mariage –et les exemples de ce genre sont multiples– utilise souvent une expression emblématique de la non séparation entre le corps et les sentiments, le corps et l'âme : «dar el alma».

Cet aperçu rapide de l'outil verbal qui sert à désigner dans la *comedia* le désir et/ou le rapport sexuel mutuellement consenti ou imposé, n'est pas clos ; il se veut base de lecture pour les pièces choisies et sera repris forcément dans l'analyse des situations dramatiques.

Le sexe porteur de violence et la mise en scène de cette violence

La violence liée au sexe se trouve être, dans bien des pièces de l'époque, à l'origine de toute une série d'actions dramatiques. Qu'elle se situe dès le premier acte ou plus tard, à la fin du second, voire juste avant le dénouement, qu'elle soit déshonneur vécu qui appelle vengeance et réparation, ou menace qui plane sans cesse sur l'intégrité d'un personnage et donc sur son honneur, cette violence en acte ou virtuelle est un moteur dramatique efficace dans la *comedia* du Siècle d'Or.

Le premier exemple de mise en scène que je prendrai est *La niña de Gómez Arias*, pièce d'autant plus intéressante qu'elle est signée d'une part par Vélez de Guevara¹³, d'autre part par Calderón, à une époque où la réécriture est un phénomène courant. La fable qui est le point de départ des deux pièces est une variante de la femme abusée. «La niña», ici, qui fait référence à cette jeune fille du *cancionero*, est, dans la *comedia*, le type de la femme consentante qui se donne à un homme («Vuestra soy, haced de mí / a vuestro gusto, señor» vv. 838-839) après avoir facilité son enlèvement contre promesse de mariage (vv. 847-848), et qui est abandonnée une fois le désir de l'homme assouvi.

Dans les deux pièces, l'acte sexuel, non représenté bien sûr, ouvre la voie à un après problématique et annonciateur d'actions de vengeance.

La didascalie qui, dans le drame de Vélez de Guevara, annonce la scène qui suit la rencontre des deux amants (*doña Gracia, sin manto, el cabello suelto*) évoque sans ambiguïté l'acte sexuel récemment accompli, et le discours de la jeune fille, fait de reproches, d'incompréhension et de tristesse, dit sans détours que la promesse de mariage ne sera pas tenue. La chanson, connue de tous les spectateurs :

Señor Gómez Arias,
duélete de mí ;
soy niña y muchacha
y nunca en tal me vi. (vv. 1072-1075)

sera reprise à chaque supplication de doña Gracia. L'expression euphémique, «nunca en tal me vi», qui, dans le contexte de la pièce, signifie abusée, donc dés-honorée, et l'expression métonymique «apenas salís de gozar mis brazos» (vv. 1061-1062) seront les seules allusions faites par la femme au plaisir érotique. Quant au protagoniste masculin, quelques signifiants non ambigus («cumplir su gusto», «posesión», «cosa gozada», «deseo», vv. 1084-1095) accompagnent sa décision d'abandon marquée par une absence totale de remords exprimée en quelques vers topiques –femme possédée, femme méprisée¹⁴. Chez Calderón, ce n'est pas à la jeune Dorotea¹⁵ mais à son serviteur que Gómez exprime la même idée, puisque lui fuit littéralement, profitant du sommeil de celle qu'il vient de posséder :

Cuanto gusto liberal
me ofreció amor al mirarla,
me le negó al conseguirla (p. 31 c),

expression de la désillusion («el desengaño») qui a opéré après l'assouvissement du désir.

no hay cosa que más valga
que una hermosura, ni menos
que una hermosura gozada. (p. 32 b)

Le Gómez Arias de Vélez de Guevara vend à un maure celle qu'il désirait l'instant d'avant et qui le supplie de la garder auprès de lui, même esclave («el alma te di», v. 1115, vv. 1164-1165). La version de Calderón accroît la vilénie du protagoniste et le rend plus cynique encore en dédoublant la scène de l'enlèvement de la même jeune fille, par un jeu de quiproquo tragique, ainsi que la scène de l'abandon. C'est lors de cette deuxième scène qu'il vend à un maure celle qu'il injurie et méprise. Calderón fait de son personnage un anti-héros qui, à la différence de celui de Vélez, ne se repent jamais. Même le maure qui a acheté la jeune fille, el Cañeri, est plus noble que Gómez Arias («es vil / el amor que conseguido / por fuerza, quita a su dueño / el merecer por sí mismo», p. 42 a) et ne veut posséder celle qu'il vient d'acheter que si elle y consent. Les méfaits de cet anti-héros qu'est ce séducteur cynique seront châtiés par la reine qui, après lui avoir imposé le mariage avec Dorotea, afin de restaurer l'honneur de la jeune fille et donc celui de son père, ordonne qu'on lui coupe la tête, à la grande joie de Ginés qui, dans un langage cru et direct affirme : «habéis sido / Judas de amor, que besáis / y vendéis» (p. 43 c), où l'ambivalence du verbe «besar» n'est pas à expliquer.

Ces différentes péripéties, enlèvement, abandon, vente comme esclave, toutes en relation avec le sexe, sont développées, malgré leurs différences, par les deux dramaturges, sous l'angle du délit où intervient la justice royale. Les dénouements opposés, pardon d'un côté, châtiment de l'autre, sont dus à l'attitude différente du protagoniste : un Gómez Arias repentant chez Vélez de Guevara,

qui accepte de bon cœur le mariage avec la femme qu'il a enlevée, abandonnée et vendue, avec la restauration de l'ordre social qui s'ensuit ; un Gómez Arias cynique et sans scrupules dans la pièce de Calderón.

Parmi les multiples pièces où un noble abuse d'une jeune fille de condition inférieure à la sienne et où le comportement du personnage masculin est le moteur de toute l'action dramatique, j'ai retenu deux pièces de Lope : *El mejor alcalde, el rey* et *La quinta de Florencia*, et une de Calderón : *El alcalde de Zalamea*.

El mejor alcalde, el rey s'ouvre sur une séquence où s'exprime sans ambiguïtés le désir de deux jeunes paysans, Sancho et Elvira. Le mariage est décidé très vite, mais lorsque le seigneur, don Tello, qui a voulu honorer le père de sa présence, voit Elvira pour la première fois, il est troublé par sa beauté incomparable – jusqu'ici rien de très nouveau – et remet la noce au lendemain. Ses propos expriment sans détours, l'idée de la possession sexuelle : «¡Dichosa aquella esperanza / que espera tal posesión!» (vv. 633-634), et l'euphémisme, qui n'est pas absent de son discours : «Que tan divina hermosura / robándome el alma está» (vv. 661-662), doit être lu avec la charge érotique de ses premières paroles.

Les craintes de Sancho

desde aquí a mañana
puede un pequeño accidente
quitarme el bien que presente
la posesión tiene llana (vv. 671-674)

—où l'on remarque la reprise du signifiant «posesión», mais avec une «euphémisation» par un détournement du signifié qui devient «posesión del bien»—, s'accompagnent de la frustration de ne pouvoir passer cette première nuit avec sa bien-aimée («¿Es posible que me quita / esta noche?», vv. 711-712). Mais Elvira met un terme à ses plaintes en s'offrant à lui dès le soir : la porte restera ouverte pour lui, avec toute la connotation sexuelle que peut prendre cette précision.

La prédiction de l'incident (autre euphémisme) formulée par Sancho se réalise, bien évidemment, et don Tello revient à la nuit avec des serviteurs masqués – le masque étant l'objet symbolisant ici l'affront imminent. Même si leur apparition sur scène ne recouvre aucune ambiguïté, Lope insiste en mettant dans la bouche de son personnage des mots sans équivoque où le verbe «gozar» prend tout son sens («era infamia de mis celos / dejar gozar a un villano / la hermosura que deseó» (vv. 738-740). Notons au passage le déplacement opéré par don Tello où l'infamie n'est pas celle dont il va se rendre coupable, mais celle qui se réaliserait s'il laissait sa jalousie sans objet.

L'enlèvement est représenté par une séquence extrêmement courte et tendue :

des cris, les appels au secours d'Elvira, du mouvement avec l'indication scénique *Llévanla*, un ordre bref de don Tello, «Tápala esa boca» et la voix *off* du père, indiquant, par la distance qu'elle concrétise entre la fille et son protecteur, qu'il est trop tard pour éviter l'affront. Le premier acte se termine sur la vision de Sancho : il imagine sa bien-aimée résistant aux assauts du seigneur ; vision entrecoupée d'exclamations de douleur et de la métaphore du lion («fiero león sangriento», v. 842) et de l'agnelle («mi cándida cordera», v. 843), où le possessif dit davantage la perte que la possession.

L'acte II est tout de tensions et d'attente –le spectateur/lecteur comprend que don Tello n'a pas encore abusé de la jeune fille, mais la récurrence de «forzar», «fuerza», «matar», «gozar» fait craindre le pire– ; acte de va-et-vient également – le père, Nuño, et Sancho vont chez le seigneur (scène magnifique de sous-entendus, de non-dit, d'accusations voilées), en vain ; Sancho part en Castille pour aller voir le roi, revient avec une lettre de celui-ci pour don Tello qui n'en a cure et menace de mort les plaignants.

L'acte III, avec le deuxième voyage de Sancho en Castille, la venue du roi en Galice, met l'accent principalement sur la résistance surhumaine d'Elvira, sur l'impatience de don Tello dont les allusions à Tarquino¹⁶ et à Tamar ne laissent aucun doute sur ses intentions toujours actuelles.

Le long discours d'Elvira, juste avant le dénouement, annoncé par la didascalie «(*Sale Elvira, sueltos los cabellos*)», condensé de toute l'action dramatique de *El mejor alcalde, el rey*, est le récit de son déshonneur présent, c'est-à-dire du viol mis à exécution finalement par don Tello (vv. 2313-2336).

Du *locus amoenus* de l'ouverture de la pièce à cet espace hostile, bois sombre et isolé, où le soleil ne peut pénétrer, de l'annonce de la noce à l'enlèvement et au viol, menace sans cesse réactivée par les propos du seigneur, *El mejor alcalde, el rey* est un drame où le sexe, vu sous l'angle du désir masculin injuste (parce qu'il contrecarre un autre désir, partagé celui-là), est associé constamment au pouvoir du noble sur ses vassaux ; il est le signe tangible de ce pouvoir, il est abus de pouvoir et porteur de déshonneur. Le «quien sin honra queda» qui clôt le récit de la jeune fille outragée, malgré sa chasteté reconnue et louée, vient confirmer et accroître le premier déshonneur causé par l'enlèvement. Le dénouement – mariage de don Tello avec Elvira imposé par le roi, puis châtement et mort de l'offenseur– permet d'affirmer que la violence sexuelle, même rejetée ici par Lope dans les dernières séquences de la pièce, envahit toute la pièce et recouvre entièrement le champ de l'honneur.

Essayons de repérer maintenant ce qui, dans *La quinta de Florencia*, enrichit

les motifs de base que sont l'enlèvement et le viol. Tout le premier acte met en place une série d'éléments qui convergeront vers le thème principal de la pièce : le désir masculin et sa réalisation par la force, à nouveau en deux étapes distinctes dans le temps et dans le déroulement de la *comedia* (enlèvement et viol). Ces éléments instaurent –bien plus encore que dans *El mejor alcalde, el rey*– une atmosphère chargée d'érotisme et préparent le spectateur/lecteur à la violence sexuelle qui aura lieu au deuxième acte. Ils vont de la description de la «quinta» de César, noble au service du duc de Florence, Alejandro,

Puse famosas pinturas [...]
Allí mil ninfas desnudas
daban con sus carnes bellas
imaginaciones locas (vv. 290, 293-295)
dióme [Cupidillo pintado] deseo de amar
una mujer como aquélla. (vv. 309-310)

à la description de Laura, jeune paysanne, en train de laver («Los blancos brazos desnudos», v. 375) ; de références classiques et bibliques (Lucrecia, Amón) à la chasse et à la métaphore de la poursuite et de la dévoration («la corza y el jabalí»).

Le désir que César a de la jeune fille n'a d'égal que le dédain de celle-ci : «con ser casta en el alma / lascivos gustos desprecia» (vv. 433-434). Chasteté / lasciveté : dichotomie que nous avons repérée plus haut comme caractéristique du discours opposé entre personnages masculins et féminins, et que reprend à son compte César.

C'est seulement à la fin du deuxième acte qu'ont lieu l'enlèvement et le viol, encouragés par les amis de César. L'épreuve de force, amplifiée non seulement par la présence des armes, mais encore par le grand nombre de personnages, («*Salen César, Otavio, Carlos, Teodoro y gente con escopetas*»), est différente par sa durée, de celle que nous avons analysée dans *El mejor alcalde, el rey*. César, qui connaît Lucindo, le meunier, père de celle qu'il va enlever, prend le temps de parler avec lui. Il n'exprime cependant que mépris pour ses avertissements sur la justice divine et celle du Duc et pour ses accusations («águila que me llervas mi paloma», dit le père).

L'acte III est une sorte de chœur auquel participent les uns après les autres tous ceux qui, de près ou de loin, sont affligés par la violence subie par Laura : ses amis, les meuniers, qui ont parlé avec elle –«contóme como la había / aquel tirano forzado, / y cómo se defendía» vv. 2247-49–, son père, qui demande justice au Duc, Laura elle-même dans les paroles rapportées par Lucindo à Alejandro : «Padre mío, / ya que este villano torpe / satisfizo sus deseos / atada y muerta, [...] no pienses que es por mi culpa, / esos cabellos recoge. / Arrojóme los cabellos, / que con sus manos feroces / se arrancó Laura llorando» (vv. 2176-79, 2184-88).

Les musiciens réunis pour accueillir le Duc se mêlent également à ce chœur par la chanson qui raconte l'histoire de la chaste Lucrecia. Tous disent la violence et la douleur et le déshonneur, dans une sorte de variation sur des motifs : «forzar» / «deseos» / «tirano».

Le dénouement consacre le rôle protecteur du Duc vis-à-vis de ses vassaux les plus humbles contre la violence sexuelle perpétrée par le noble, vue comme transgression sociale et morale. Après avoir obligé César à libérer la jeune fille outragée, qui peut directement implorer celui qui est «padre y señor», il proclame le châtement du violeur et de ses amis : «a los tres en esta sala / haré cortar las cabezas» (vv. 2850-2851).

Calderón s'inscrit, lui aussi, dans la lignée des dramaturges qui mettent en scène l'agression sexuelle d'un noble contre une jeune fille de condition inférieure, avec *El alcalde de Zalamea*¹⁷. Le moteur de la tragédie est la beauté de la fille d'un riche paysan, jaloux de son honneur, cachée au regard du capitaine de la troupe qu'il doit héberger. Mais ce corps caché attise les désirs du capitaine (vv. 591-593), qui, grâce à une ruse, parvient à la voir. Une passion irrésistible naît pour cet objet interdit qu'est Isabel, passion véhiculée, cette fois, par une rhétorique proche de l'amour courtois («deidad», «divina... perfecta hermosa»), «hermosa homicida», II, v. 128, 132-133, 537). Le désir sexuel est à peine suggéré (II, 525-526), et pourtant, c'est encore à un enlèvement que le spectateur/lecteur est convié à la fin du deuxième acte, représenté avec une grande économie de moyens : un cri («¡Ah traidor! – ¡Señor! ¿Qué es esto?», v. 830), une didascalie (*Llévanla*), et à deux reprises la voix *off* de la jeune fille. C'est à nouveau hors scène, dans cet espace de temps compris entre le deuxième et le troisième acte, que le viol a été commis, et c'est à l'ouverture de l'acte III que se situe le long monologue d'Isabel, en pleurs, disant son désespoir. Ce monologue comme le long récit qui suivra, adressé à son père qu'elle découvre attaché dans le bois où elle a été abandonnée, sont marqués tous deux du sceau de l'indicible et de la honte. La violence sexuelle subie n'a pas de mots pour s'exprimer. Le corps est là en revanche, qui comble l'absence et en disant la douleur extrême – pleurs et gémissements, mains qui se tordent, visage que l'on cache, poitrine que l'on frappe (III, vv. 185-196) – révèle à sa manière l'acte ignoble.

Cette prédominance encore plus grande du non-dit, de l'euphémisme, du côté de Calderón, semble se confirmer si on se livre à l'exercice de comparaison entre *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, et *Los cabellos de Absalón* de Calderón, qui emprunte à son prédécesseur un acte entier (le troisième). C'est le même épisode biblique –«Amnon outrage sa sœur Tamar»¹⁸–, si souvent évoqué dans le type de pièces que nous avons choisi, qui est la source des deux tragédies, mais l'expression du désir et de la violence sexuelle varient très sensiblement

d'une pièce à l'autre.

Le premier acte de Tirso met en scène le désir d'Amón, sa curiosité pour la femme qui le fait pénétrer, la nuit, dans un lieu défendu : celui où vivent les concubines du roi David, son père. Les signifiants sont nombreux, qui ont rapport au sexe et au désir : «apetito», «livianidad», «deseos», «gusto». L'atmosphère est saturée de sensualité, la chaleur de l'air se mêlant au feu de l'amour, celui de Tamar pour Joab : «Serás un horno / en que a Joab cocerás / pan de tiernos pensamientos», dit la servante à Tamar (p. 403 b). L'audace d'Amón, qui s'approche des deux femmes et baise à plusieurs reprises la main de Tamar, malgré sa colère, se prolonge dans une parole à peine voilée : il fait allusion à la vieillesse de David et à son incapacité à satisfaire toutes ces femmes enfermées (p. 402 c, 404 c).

Le deuxième acte, qui met en scène la mélancolie d'Amón –il a appris que la jeune fille qu'il a courtisée, la nuit, était sa demi-sœur Tamar, mais il ne la désire pas moins– se termine sur la ruse, proposée par son serviteur (directement inspirée de l'épisode biblique) et la métaphore filée entre les mets que le frère demande à Tamar de cuisiner pour lui par l'intermédiaire de son père, afin de retrouver l'appétit, et le mets que le corps de la jeune fille représente pour lui. Amón a décidé, en effet, de mettre en acte le désir qui le ronge, fait sortir ses domestiques et annonce à Tamar : «a solas quiero comer / manjares que el alma espera» (p. 413 a). L'acte se clôt sur le mot «gusto», donnant la priorité au plaisir et à la volonté soudaine et inébranlable de tourner le dos à la loi morale. C'est par des insultes du frère à la sœur que s'ouvre l'acte suivant, expression désordonnée de la haine de soi autant que de la haine de l'autre : le viol a eu lieu hors-scène.

La tragédie de Calderón est identique en cela : les portes se ferment afin que le délit soit caché et se réouvrent après, afin que la parole se substitue à l'acte, mûe par une violence déchaînée par la honte. Calderón, cependant, ne retient pas la métaphore tirsienne de l'acte sexuel –le mets que l'on consomme– et, alors qu'il reprend l'acte III dans son ensemble, il omet les vers les plus crus prononcés par la jeune fille déshonorée et rejetée :

Mujer gozada es basura.
Haz que me echen en la calle,
ya que así me has deshonrado,
lama el plato en que has comido
un perro, al suelo arrojado
di que se ponga el vestido
que has roto ya, algún criado
honra con tales despojos (p. 413 c).

Pourtant, Calderón est loin de passer sous silence les pulsions sexuelles de son protagoniste. Son premier acte qui met en scène un personnage reclus, prostré,

consumé par le mal qui le ronge, transformé en mort-vivant par la répression de son désir-tabou, désir incestueux (même si Tamar n'est que sa demi-sœur), se termine sur la longue séquence de la révélation progressive du désir accepté et manifesté («Esta hermosa mano blanca / permíte que [...] sirva / de triaca a mi veneno», vv. 941-944). Cette séquence est empreinte de sensualité et d'une violence qui monte par paliers jusqu'à la déclaration d'Amón : «No he de dejar de gozarte», puis «cuando esta violencia intento» (v. 969, 984). Par ailleurs, le personnage de Tamar est un des personnages féminins caldéroniens les plus directs dans le récit du viol subi : à côté de la métaphore récurrente du corps féminin-temple, espace sacré, le signifiant «violador», celui qui a profané, violé, qui a pénétré dans cet espace interdit,

echando la gente fuera,
a puerta cerrada entró
en el templo de la fama
y sagrado de mi honor. [...]
Echóme injuriosamente
de su casa el violador,
oprobios por gustos dando. (vv. 1198-1201, 1206-1208)

Dans la tragédie de Calderón, l'acte répréhensible commis par Amón, indigne de l'héritier du trône de David, s'enchevêtre avec le fil politique et l'ambition de son demi-frère Absalón (d'où le titre différent donné par le dramaturge à sa réécriture), qui profite de l'outrage fait à Tamar pour éliminer son rival.

Une autre pièce de Calderón, *No hay cosa como callar*, est intéressante à plus d'un titre. Non seulement elle présente de nouveau un viol, mais elle transforme le personnage féminin de Leonor de personnage de comédie en personnage sinon de tragédie du moins tragique, puisque son parcours dramatique se voit réduit à la recherche de son agresseur et à la vengeance. C'est le viol qu'elle subit à la fin du premier acte, qui transforme radicalement l'enchaînement des actions et trace pour le personnage une trajectoire inattendue.

Leonor a trouvé refuge chez son voisin après un incendie dans sa maison (signe avant-coureur du danger qui la guette), et s'endort sur une chaise, dans la chambre du fils, parti le jour même à la guerre. C'est donc une jeune fille endormie que le don Juan de cette pièce (ce fils revenu chercher des papiers oubliés) trouve dans sa propre chambre, et cette jeune fille n'est autre que la beauté divine dont il est tombé éperdument amoureux en la voyant à la messe («afecto tan poderoso, / tan rigurosa violencia, / como ahora siento en el alma», vv. 145-147). Croyant que la chance lui sourit –il n'avait pu savoir qui était cette déesse– il la viole dans le secret de la nuit.

La scène qui précède le viol est ici relativement longue : Leonor se réveille, croit d'abord que c'est son hôte qui la trahit, parle avec son agresseur –

échange tendu, où les stichomythies hachent le dialogue–, veut appeler au secours mais en est empêchée («Taparéte / yo la boca»). L’acte I se termine sur une supplication de la jeune fille adressée au ciel. De nouveau, le viol est commis hors-scène, dans cet “entr’acte” où l’attention des spectateurs était accaparée par une autre fable, comique le plus souvent. De nouveau, les mots se substituent à l’acte sexuel, mots que la victime n’adressera à personne. Car c’est dans un monologue, précédé par une longue séquence où frère, amant et servante de la victime tentent de comprendre la soudaine mélancolie de Leonor (larmes, silence et solitude), que la jeune fille s’épanche enfin, deux mois après l’agression qu’elle a subie. Ses paroles nous apprennent qu’elle s’est évanouie, ce qui met da-vantage encore l’accent sur la vilénie du violeur qui a profité de sa faiblesse (victime endormie puis évanouie), mais pas grand-chose de plus sur l’événement :

Dudo

a cuál de los accidentes
desmayada entre sus brazos...
¿Qué frase habrá más decente
que lo refiera? Ninguna,
porque la más elocuente
es la que, sin decir nada,
el más rústico la entiende.
Volví del desmayo, cuando
[...] (vv. 133-141)

Cette véritable péripétie (dans le sens aristotélien) que constitue le viol est à l’origine de toutes les actions, de tous les rebondissements de la pièce, et transforme radicalement le destin de la victime : le mariage avec son agresseur retrouvé par elle entraîne la victoire de l’honneur mais pas celle de l’amour, puisqu’elle a dû renoncer à celui qu’elle aimait.

Un autre élément de cette pièce doit être relevé : le fait que le récit du viol, retardé par Calderón et marqué par le non-dit, plus encore que dans les pièces précédemment analysées, est doublé par le récit du violeur lui-même, fait sur le ton de la plaisanterie et du divertissement, qu’il adresse, sans le savoir, à l’amant de sa victime.

Alors que le sexe est vu, dans toutes ces pièces, comme source de plaisir («gusto») pour l’homme, et source de malheur pour la femme, et davantage encore dans cette comédie atypique qu’est *No hay cosa como callar*, par la sobriété des moyens d’expression et l’importance du passage du temps, un renversement est opéré par don Juan, pour faire rire ses auditeurs. Ce signifiant –«gozar»–, qui, dans le contexte de nos pièces, est celui qui est inlassablement répété pour désigner la jouissance masculine par la possession du corps de la femme, est ici associé exceptionnellement à la femme pour désigner le plaisir joint à l’orgueil de la conquête («no se pudiera alabar»). Mais cette inversion totale –«me gozó/tengo honor» pour «la gocé/ya no tiene honor»–, dans les propos de ce don Juan cyni-

que, nous informe une fois encore, sur le mode de la dérision et de manière magistrale, du lien indéfectible entre l'intégrité physique et l'honneur, entre l'individuel et le collectif, mais aussi entre morale et société.

C'est avec Rojas Zorrilla et sa tragédie *Progne y Filomena*, basée sur le mythe de Procné et Philomèle¹⁹, que nous allons terminer ce tour d'horizon de la violence sexuelle dans le théâtre du Siècle d'Or.

A la suite d'une erreur de choix entre deux portraits, le roi Tereo, marié à Progne, n'arrive pas à renoncer à celle qu'il avait choisie, Filomena, sœur de son épouse. Après une première tentative de viol infructueuse, celui-ci a vraiment lieu, de nuit, à la faveur d'une méprise de Filomena, qui a un rendez-vous avec son amant, le propre frère du roi. La mise en scène du viol est bien différente de tout ce que nous avons vu jusque-là, puisque l'outrage n'a pas lieu entre les actes, mais bien au milieu de l'action dramatique. Rojas Zorrilla ne fait que déplacer l'attention de son spectateur/lecteur du viol à l'amant, qui, à quelques pas du rendez-vous, comprend que ce viol est en train de se réaliser (vv. 1033-1040).

Ensuite, le dramaturge effectue un va-et-vient entre la scène de violence elle-même, signifiée par l'exclamation de Filomena, *Dentro*. «¡Válgame el cielo!» (v. 1044), et le témoin impuissant de son propre déshonneur :

Del monte el rústico pie
brevemente he examinado
y en rojo matiz bañado
este cabello encontré.
¡Ay indicios infelices
para mi llanto preciso! (vv. 1057-1062)

Le cheveu coloré du sang de la victime, que l'amant trouve sur les lieux de l'outrage, étant tout à la fois la métonymie de la défloration de la jeune fille et l'annonce de l'autre blessure –la langue coupée–, que les didascalies suivantes donnent à voir et amplifient : «(*Sale Filomena bañada en sangre, suelto el cabello y sin chapines*)». Et un peu plus loin : «(*Arroja sangre por la boca*)». Puis : «(*Hace señas y no puede hablar*)». Enfin : «(*Hace señas que tiene el daño en la lengua*)». Elle finit par écrire quelques mots sur le sable avec la dague de son amant : «Hizo en mí, tuvo poder [...] / todo lo que pudo hacer...» (v. 1109, 1112). Cette mutilation, qui est à rapprocher des quelques mots du violeur lus plusieurs fois dans les pièces examinées –«Taparéte / yo la boca», «Tápala esa boca»–, est encore une métonymie, celle de la blessure morale infligée par la relation sexuelle imposée par la ruse et par la force. Blessure visible et spectaculaire pour une blessure invisible et morale. Elle devait également être l'assurance que la victime ne pourrait pas ternir l'honneur de son agresseur par le récit de son propre déshonneur.

Le châtement final imposé au roi par les deux victimes féminines, la mort, et approuvé par tous les présents, et la guérison de la blessure physique de la jeune fille, condamnent sans appel celui qui, bien que roi, a commis une telle ignominie.

Ainsi donc le sexe, dans le théâtre du XVII^e siècle espagnol, étudié sous l'angle particulier de sa relation à la violence et au déshonneur, exige du dramaturge un ensemble de moyens d'expression détournée. Tout d'abord, nous avons vu comment, dans ce théâtre où la parole est reine, on dit au lieu de montrer. Cependant, les choses sont plus complexes que ne le laisse entendre cette affirmation. D'une part, dire se fait souvent sur le mode de l'allusion, de l'euphémisme, de tournures de substitution ; d'autre part, et même si les scènes de viol sont effectivement absentes de la scène, elles participent de la représentation, de la 'monstration', par le biais des didascalies où le dramaturge indique clairement au metteur en scène les signes qui précisément donneront à voir l'outrage commis : cheveux en désordre, vêtements déchirés, pleurs, etc. La violence sexuelle que l'on ne montre pas directement est signifiée par ses conséquences visibles sur le corps de la victime. Par ce déplacement, qui n'en touchait pas moins, sans doute, les spectateurs, était sollicitée pleinement leur imagination. Les moralistes ne s'y sont pas trompés, détracteurs impitoyables de ce théâtre qui, disaient-ils, entraînait au vice plus qu'à la vertu.

Par ailleurs, cette violence sexuelle abordée au théâtre est un des moyens à la disposition des dramaturges pour représenter les relations sociales. Particulièrement efficace dans les pièces où le noble abuse de son pouvoir et ne reconnaît pas l'autorité du roi ou du Grand qui le gouverne, la violence sexuelle est alors le révélateur de l'ignominie du puissant qui abuse de la loyauté de ses vassaux au détriment de la protection qu'il leur doit.

Enfin, cette violence qui oppose constamment personnages masculins et personnages féminins, mais aussi héros et anti-héros de l'honneur, rappelle que l'honneur de la femme est au centre des préoccupations du noble. L'intégrité morale de celui-ci dépend en grande partie de l'intégrité physique de la femme, de l'intégrité du corps de sa fille, de sa sœur. La perte de la virginité de la jeune fille, lorsqu'elle est connue de tous, est à l'origine du désordre social ; événement tragique en soi, il est porteur d'autres événements tragiques entraînant vengeances et morts.

Malgré tout, la femme n'est pas seulement un personnage dans l'ombre du personnage masculin, qu'il soit père, frère, époux ou amant ; elle favorise parfois des relations autres que verbales et courtoises contre promesse de mariage, elle défend elle-même son honneur, elle a un discours critique sur le désir de l'hom-

me, vu comme “appétit”. Il n’en reste pas moins que la violence qui lui est faite hors scène attire sur elle la déchéance morale et la honte, le malheur et la douleur, pour l’expression scénique desquelles chaque dramaturge choisit parmi les moyens offerts par le théâtre de l’époque²⁰.

Notes :

- 1 Il est intéressant de consulter l’article de Rina Walthaus : «Entre Diana y Venus : mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués» (in *Foro Hispánico*, Amsterdam, ed. Rodopi, 1993, pp. 71-90) dans lequel elle analyse des situations-limite auxquelles sont confrontés des personnages féminins dans bien des pièces de ces dramaturges du XVI^e siècle (le sexe entre chasteté féminine et violence masculine).
- 2 «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328).
- 3 Vega Carpio, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, ed. de Nuria Roig Fisas y Bienvenido Morros, Madrid, Espasa Calpe, 1989 [Clásicos castellanos, 17] ; *La quinta de Florencia*, A critical, annotated edition by Debra Collins Ames, Valparaíso University, Kassel, ed. Reichenberger, 1995 [Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas 65].
- 4 Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias*, Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, 1945 (4 vol.: BAE, VII, IX, XII, XIV) ; *El alcalde de Zalamea*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976, edición crítica de las dos versiones de Juan M. Escudero Baztán, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1998 ; *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989 ; *Darlo todo y no dar nada*, BAE, III, tomo XII, pp. 137-163 ; *No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa Calpe, 1954 ; *La niña de Gómez Arias*, BAE, IV, tomo XIV, pp. 23-43.
- 5 Vélez de Guevara, Luis, *La niña de Gómez Arias*, edición, introducción y notas de Ramón Rozzell, Universidad de Granada, 1959.
- 6 Tirso de Molina, *La venganza de Tama*, BAE, tomo IX, pp. 401-420.
- 7 Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*, ed. de Alfred Rodriguez y Saúl E. Roll-Vélez, New York-Bern-Paris, etc., Peter Lang, Ibérica, 1994.
- 8 A ce propos, mentionnons le livre de Pierre Alzieu, Robert Jammes et Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000 (réédition de 1975, France Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail).
- 9 Voir en particulier le cycle des romances sur Florinda, surnommée La Cava, fille du Comte don Julián, qui fut abusée par le roi Rodrigo «Florinda perdió su flor». La légende dit que, après avoir perdu son royaume, le roi repentant, meurt, enterré vivant dans une tombe en guise de pénitence, en compagnie d’un serpent qui le dévore par où il a péché : «cómeme ya por la parte – que todo lo merecía» (voir les romances 586 et suivants réunis par Agustín Durán, BAE, tomo X, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, 1945).
- 10 Comme le fait remarquer Frank P. Casa, «La promesa de matrimonio para facilitar las relaciones sexuales es una práctica bien documentada de la sociedad española» («El tema de la violación sexual en la comedia», p. 206, in *El escritor y la escena*, Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez), Ysla Campbell ed., Universidad Autónoma de Ciudad

Juárez, 1993, pp. 203-212.

- 11 C'est aussi le verbe «forzar» que l'on retrouve dans le cycle des romances de La Cava mentionné plus haut, ainsi que ses dérivés, substantif et adjectif : «con fuerza muy forzosa / me quitó la honra mía» (romances n° 588 et 591 de la BAE, *op. cit.*).
- 12 On pourra lire avec intérêt, de Frida Weber de Kurlat : «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de Fuente Ovejuna», in *Homenaje a José Manuel Blecuá*, ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos, Madrid, Gredos, 1983, pp. 673-687.
- 13 C'est Vélez de Guevara qui, le premier, a écrit une pièce sous ce titre, si l'on en croit Gwinne Edwards dans l'analyse des deux pièces (*The dramatic craftsmanship of Calderón.*, p. 159).
- 14 Avec la force de la concision caractéristique du romance, nous pouvons lire dans un des romances (le 588 de l'édition citée) sur la Cava : «forzóla y aborrecióla».
- 15 Dorotea, du nom de la Dorotea de Cervantes, dans l'épisode de Cardenio, dans la première partie du Quichotte, personnage qui raconte les promesses et supplications de celui qui la poursuit de ses assiduités et qui finit par violer l'enceinte de sa chambre et son corps. Tous les termes relevés dans la présentation de notre pièce émaillent le discours de la Dorotea cervantesque : «gusto», «alcanzar su deseo», «lascivo apetito», «poseerm» jusqu'au non-dit final on ne peut plus éloquent : «con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo y él acabó de ser traidor y fementido» (I, ch. XVIII).
- 16 Tarquino (Tarquin) fait allusion au dernier roi de Rome dont la légende dit que l'outrage à Lucrecia a précipité l'avènement de la république. Notons que les références de don Tello empruntent à deux 'histoires' distinctes les noms du violeur et de la femme outragée. Lucrèce, modèle de femme chaste qui s'est donnée la mort après avoir été violée par Tarquin, n'est pas nommée, comme ne l'est pas non plus Amnon, le violeur de Tamar.
- 17 Calderón s'est inspiré en partie de la pièce qui porte le même titre et qui est attribuée à Lope. Je n'ai pas retenu, cependant, cette dernière dans mon corpus, car les allusions sexuelles sont réduites à quelques passages peu significatifs de l'ensemble de la pièce.
- 18 Deuxième livre de Samuel, III, Histoire d'Absalom, 13.
- 19 Même si Rojas Zorrilla reprend certains éléments du mythe (viol de Philomène par Térée, menaces de Philomène, prudence et cruauté du roi qui lui coupe la langue), le mythe dépasse en horreur la fable retenue par le dramaturge. Celui-ci, en effet, abandonne la vengeance de Procné par la mise à mort de son fils, qu'elle sert à son mari comme un mets préparé par elle, et choisit comme dénouement la mort du roi exécuté par les deux sœurs.
- 20 Affirmer cela m'éloigne du point de vue de Frank P. Casa, qui pense que «el aspecto más significativo del tratamiento dramático es que la violación de la mujer nunca es tratada desde el punto de vista de la mujer, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el papel del hombre en la sociedad» («El tema de la violación sexual en la comedia», *op. cit.* p. 204.).

Sexo político (Argentina, 1981)

Eva GOLLUSCIO
Université de Toulouse - Le Mirail

El teatro es el género que más ligado parece estar a las circunstancias de su recepción primera por un público grupal preciso, el auditorio de la noche del estreno y el de las noches siguientes. A menudo el dramaturgo, sobre todo si es él mismo hombre de teatro, modifica su primer libreto después de la inicial puesta en prueba en el escenario y sólo después el texto pasa a impresión. Otras veces, el dramaturgo ya prevé en su libreto original el peso de ciertas circunstancias materiales que sabe estarán presentes el día del estreno (tipo de público, circunstancias políticas del momento, por ejemplo). El investigador literario trabaja, así, con ediciones que presentan textos ya masticados para un escenario concreto. Esta reflexión previa se impone cuando se trata de estudiar obras editadas durante una dictadura y sometidas entonces a la censura y la autocensura: lo que uno lee es «lo que quedó», lo que pudo efectivamente quedar, o sea, al mismo tiempo lo máximo y lo mínimo decibles. En Argentina, la Policía Municipal de la Moralidad pública y los Espectáculos teatrales lo había entendido muy bien, tal como se ve en las siguiente líneas de una revista jurídica argentina en las que se comentan disposiciones municipales de 1961:

Esta policía tiene por finalidad velar por la moralidad pública y las buenas costumbres [...], siendo el teatro el espectáculo de mayor incidencia en las costumbres [...]. En el espectáculo teatral hay un texto literario al que debe ceñirse el actor y hay una representación. No basta la calificación del texto escrito, porque en la representación hay gestos, entonaciones y hasta palabras que pueden modificar el juicio moral sobre la obra. Por eso se ha dicho que no es la pieza la materia susceptible de fiscalización oficial sino la 'representación' que en cada caso se haga de ella. De este hecho cabe extraer como conclusión la necesidad de un control permanente sobre el espectáculo, por las variaciones que pueden introducirse durante su representación, aunque se trate de una misma versión y de un mismo elenco. [Si bien] la primera representación [está] amparada contra toda intervención municipal previa, ya que la Ley 4195 de 1903 declaró abolida la censura previa de las obras teatrales [...], la Municipalidad podrá intervenir con posterioridad a la representación e impedir que en lo sucesivo se ofrezca al público ese espectáculo [...]. La prohibición municipal puede ser absoluta y estar referida a la integridad de la obra o solamente parcial, autorizando la representación siempre que se suprima o modifique alguna escena, se moderen algunos gestos o se reemplace alguna palabra.¹

Durante los años 1966-1973 («Revolución Libertadora») y 1976-1983 («Proceso de Reorganización Nacional») se perfecciona el aparato censorial en nombre de la lucha contra «la corrupción de las costumbres» (Conferencia de Prensa del Tte Gral J. C. Onganía, Presidente de la Nación, 1967), de la protección de la «Seguridad Nacional» (Conferencia dada en la Universidad de Belgrano por el Tte Gral R. Viola, Comandante en Jefe del Ejército, a cargo de la Presidencia de la Nación, 1979) y de los «sentimientos religiosos de la población» (Decreto municipal del 19 de sept. de 1966) y, finalmente, de la guerra contra «la infiltración de ideologías extremistas» (F. Carcavallo, Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 1976)².

Por todo ello, buscar «escenas de sexo» en textos impresos de teatro argentino de la década del ochenta parece tarea vana. Algo así como buscar una aguja en un pajar. Sin embargo, nos ha parecido interesante observar de cerca las 21 obras del Primer Ciclo de Teatro Abierto de 1981 y someterlas a un cuestionamiento preciso. Ciertamente, Teatro Abierto no fue el único teatro argentino de esos años, pero pocas veces el investigador de teatro se halla frente a posición tan privilegiada: la de disponer de un corpus bien delimitado en tiempo y espacio de piezas en un acto único, editadas modestamente en septiembre de 1981, estrenadas entre julio y septiembre de 1981 en teatros céntricos de la capital, escritas especialmente para la ocasión y puestas en escena por un grupo de autores, directores, escenaristas y actores hermanados por un ideal antidictatorial y por la necesidad imperiosa de pasar a través de la censura ante un auditorio solidario de tal riesgo³. Esta producción funcionó en una especie de circuito cerrado y autosuficiente (incluso desde el punto de vista del financiamiento de la puesta en escena y de la primera edición) y se caracterizó por la amplia gama de códigos compartidos entre todos los participantes del acto teatral. La tarea de codificación colectiva fue muy intensa y habría de marcar el teatro argentino posterior: antiguos pactos de representación fueron reactivados y otros nuevos fueron creados con el fin último y simple de *poder decir*.

Dadas tales características, dichas obras pueden ser tomadas como un conjunto textual compacto al que se le pueden formular las siguientes preguntas:

- ¿Es dicho el sexo en Teatro Abierto 1981?
- ¿Es dicho o es actuado?
- ¿Qué lugar ocupa, cuantitativamente, la expresión de lo sexual?
- ¿De qué sexualidad se trata? O sea, ¿existe allí alguna escala de manifestaciones de la actividad sexual que vaya del contacto amoroso a la ejecución ilusoria de actos perversos pasando, por ejemplo, por la masturbación, la homosexualidad o la escatología?
- ¿Qué presencia escénica tiene el sexo, lo sexual, y cuál es la implicación física que los textos solicitan del actor? ¿Hay algún tipo de expresión (verbal, gestual,

sonora) ligada a los orificios de la anatomía humana? ¿Hay desnudos? ¿Se prevé una escenificación gestual de relaciones íntimas normales o perversas?

-¿En qué medida intervienen en esas escenas el maquillaje, el vestuario, los efectos sonoros o la iluminación?

-¿Aparecen *clichés* o temas de sexo de moda?

Aunque no daremos respuesta puntual a todas estas preguntas, son ellas, sin embargo, las que han movlizado nuestra relectura de las piezas, tras la cual queda en evidencia que sólo cuatro o cinco (o sea un muy escaso cuarto del conjunto) presentan un material suficiente para observar lo que hoy nos ocupa: *Desconcierto* de Diana Raznovich, en cierta medida *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, *Cositas mías* de Jorge García Alonso, *Cortina de Abalorios* de Ricardo Monti y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlosky. A cada una de ellas nos referiremos ordenadamente.

Una sola escena de desvestido puede ser apreciada por el lector y se halla en la pieza *Desconcierto* de D. Raznovich. Hay que saber que las disposiciones penales imponen una pena de prisión de dos meses a dos años al que diere espectáculos considerados obscenos. Ya un decreto municipal había anulado en junio de 1967 la representación en el teatro Colón de la Opera *Bomarzo* con texto de Manuel Mujica Láinez y música de Alberto Ginastera, por «referencia obsesiva al sexo». Y en febrero de 1983 se clausuró el Teatro Metropolitan Uno por una escena de «desnudo masculino hecho de espaldas al público» en *Doña Flor y sus dos maridos* de Jorge Amado⁴. Y en octubre de 1980 se prohibió *Apocalipsis según otros* de Angel Elizondo, «por gestos y actitudes groseras, impúdicas y de mal gusto». En conferencia de prensa el citado dramaturgo detalla:

En nuestro espectáculo hay solamente dos desnudos y algunas escenas con torso desnudo y en ninguna de ellas hay un contacto corporal del que pueda aducirse otro tipo de situaciones. En un espectáculo que fue levantado en 1978 había dieciséis actores desnudos con luz a pleno; en ese entonces me dijeron que no era posible tantos desnudos tanto tiempo. Atenido a ese concepto, puse menos desnudos durante menos tiempo y también fue prohibido. Esto crea profunda confusión ya que no sabemos qué criterio seguir, no encontramos la vía, no sabemos cómo movernos.⁵

En *Desconcierto*, el desnudamiento está al servicio de la siguiente situación dramática: el personaje único de La pianista entra en un escenario vacío en el cual sólo hay un piano y, después de saludar a su público, se lanza afanosamente a tocar la «Sonata Patética» de Beethoven en un piano que no suena. El mismo texto brinda la clave de lectura de esta obra y de las otras veinte de Teatro Abierto, ya que, según aclara la acotación apertural, el personaje y su auditorio, aun sabiendo que «Beethoven no suena, parecen capaces de construir 'ese otro concierto' misteriosamente pactado» (p. 317). Las etapas de vestido-desvestido-vestido cumplidas ante el público son especificadas por las acotaciones correlati-

vas: la actriz llega vestida de largo, con un traje rojo muy entallado y enmarcado de joyas y, en un momento de su monólogo, «abre repentinamente el vestido y comienza a desnudarse». Se quita la ropa «hasta quedar en ropa interior» y luego, según indica una acotación intersticial, «vuelve así desnuda al piano que no suena y lo toca ardentemente» (p. 319). Poco después, se viste (p. 320). La aclaración de «hasta quedar en ropa interior» llama la atención: efectivamente, como esas pinceladas tardías que cubren de un velo púdico el culito demasiado rosado y redondo de un ángel pintado, la citada aclaración se revela como una marca en la escritura de la instancia censorial. En realidad, estas obras argentinas se ven obligadas a prever dos lecturas, la de los participantes legítimos del acto teatral y la del censor, a quien conviene no provocar demasiado so pena de verse, como La pianista, completamente privado de sonido. De ambos lectores quedan rastros en la escritura ficcional, a veces contradictoriamente: así, la acotación intersticial dice que la actriz vuelve *desnuda* (y no ya *en ropa interior*) a sentarse delante del piano.

Esta escena de desvestido es única dentro de las piezas de Teatro Abierto 1981 y se halla en una obra escrita por una dramaturga. Allí, la desnudez femenina cubierta por bombacha y corpiño carece de significación erótica específica y está ligada, por el contrario, a una serie de preguntas monológicas sobre el ser y sobre el sonido, o sea la palabra, la posibilidad de palabra:

PIANISTA. [...] ¿Quién soy yo? [...] ¿Qué es una mujer desnuda? ¿Un esqueleto al aire [...]? ¿Qué es un piano si no suena? (*Desconcierto*, p. 319)

La pieza *Antes de entrar dejen salir* de O. Viale puede, en cierta forma, ser incluida dentro de este grupo de cinco piezas. En ella, el argumento y la simbología tienen que ver con las actividades excrementicias: dos hijos, frente a la única puerta del tablado —«ubicada en lugar estratégico» según aclara la acotación (p. 376)— aguardan al padre, que ha entrado en el baño hace nueve meses y todavía no ha vuelto a salir. Los cómicos diálogos giran en torno a ese misterio del *water closet* y se refieren, por ejemplo, a «lo que pasa por los intestinos», a «hacer sus necesidades», al «natural desarrollo de ciertas actividades corporales» y al uso de papel higiénico. Los hermanos, tratando de saber si el padre está o no está en ese baño del cual nunca salió, estudian pegados a la puerta los «datos auditivos», los «ruidos», tales como «descargar el inodoro» o contestar «ocupado» cuando se golpea la puerta del baño. Se emplean palabras como «cacumen» y «detritus» que, por pertenecer a un nivel de lengua culto pero, contrastivamente, poseer una sonoridad alusiva, provocan la risa (p. 389 y 403). Estas escenas del WC realizadas con «casi todas las luces de escena encendidas» (p. 376), alternan con otras efectuadas en una oscuridad casi total: allí abajo, a cinco metros bajo tierra, en esa «cavidad subterránea, inextricable mundo de las profundidades terráneas», se desplazan los hermanos llevando picos y planos de la casa y equipados de cascos de minero con sus pequeñas lucecitas de luciérnaga. Están exca-

vando el subsuelo para ver si el padre no se ha ido por el caño del inodoro y allí se encuentran con otros jóvenes que, como ellos, están buscando a sus padres: «Aquí abajo estamos todos en lo mismo» (p. 400).

La risa provocada por la grosería escatológica disfraza la expresión de verdades indecibles y hasta, a veces, apenas aceptadas en aquel momento por muchos argentinos: hay caños que arrastran aguas muy sucias y también cadáveres; hay túneles subterráneos, que no se ven, en los que se están mezclando excrementos y tierras sepulcrales. Si bien la cómica presentación de lo anal que en esta obra hallamos no está directamente ligada a lo sexual propiamente dicho, ella lleva la señal de lo que constituye el denominador común de las cinco piezas que aquí tratamos: el cuerpo humano –intestinos, secreciones y orificios más íntimos– permite la mostración metafórica de los desórdenes del cuerpo social.

Una de las obras que más acentúa la gestualidad y el vocabulario eróticos es *Cositas mías*, pieza en un acto y cinco escenas de Jorge García Alonso. En ella, marido y mujer tienen relaciones adúlteras con, respectivamente, una silla y un sillón nuevos comprados bajo la influencia de un extraño vendedor de muebles. Esta obra, como la tratada anteriormente, incorpora al escenario elementos típicos de la narrativa fantástica rioplatense. Efectivamente, así como el padre en la obra de O. Viale entra en el baño y no vuelve a salir, así, en el cuento *Segunda Vez* de Julio Cortázar –prohibido en Argentina y publicado en Madrid en 1977– desaparecen misteriosamente algunas personas que entran por la única puerta de una oficina administrativa de la cual nadie tampoco los ve salir. Y en *Cositas mías*, como en el mejor cuento fantástico, la silla y el sillón, dos objetos inanimados pertenecientes al mundo cotidiano, adoptan comportamientos eróticos humanos y terminan tiranizando a los personajes.

Las distintas partes erógenas de la anatomía mobiliaria son nombradas y toqueteadas por los actores. El marido y el vendedor tocan, respiran con sensualidad y acarician «abiertamente» los «flancos» de la silla, su asiento al cual se ajustará perfectamente «el culo» del futuro propietario, el fino terciopelo de Madagascar que lo tapiza recorrido por las manos «como si fuera Sofia Loren», la curvatura del respaldo acariciada «como si se tratara de dos pechos femeninos», la cintura, las curvas excitantes, las «cuatro piernas torneadas» («y no dos») y la entrepierna, ese «mundo de placer [que] se abre entre el respaldo y las piernas» de la silla (p. 133, 134 y 142 entre otras). Por su lado, el sillón que habrá de seducir a la esposa posee brazos fuertes y «resortes inablandables, duros, machos» destinados a mantener el intenso ritmo del acto sexual (p. 137). Hay en esta obra celos, concupiscencia, miradas lascivas, tonos de voz morbosos y hasta un acto sexual mimado en escena entre el vendedor y la silla caída en el suelo («moviéndose como si hiciese el amor con la silla», p. 135). La esposa queda embarazada del viril sillón y en la última escena se ve sobre el tablado una sillita, «madera de [su] carne» (p.

En la escena central, los muebles cobran vida accionados, seguramente, por cuerdas suspendidas desde la parrilla superior («la silla se interpone entre Mabel y el sillón» y «parece querer retener a Mabel», p. 139). La silla y el sillón expulsan de la casa al matrimonio y lo obligan a exilarse en el jardín: como en *Casa Tomada*, el conocido cuento de J. Cortázar publicado en 1951, algo extraño ha invadido el hogar. El marido, espiando por el ojo de la cerradura, ve que todos los muebles se han juntado sobre la cama y que la silla y el sillón están haciendo el amor. Tal como hacían escobas, plumeros y escobillones en otro cuento fantástico, *El orden de la casa* de Gustavo Brossert (premiado en el Concurso Losada de 1980), los muebles han tomado el poder y el terror se instala: cada vez más exigentes y amenazadores, sillas y sillones acorralan a marido y mujer, quienes inicialmente sólo atinan a protegerse pactando con el nuevo poder, autorreprimiéndose, adulando, tratando de no irritar y hablando en voz baja. Decididamente, esos coitos fantásticos con seres inhumanos han conducido a ambos protagonistas a la traición y al sometimiento, hasta que, en un momento de lucidez destacado tipográficamente por el empleo de letras mayúsculas de imprenta, el marido descubre algo simple y es que a él le bastaría con levantar el hacha presente sobre el tablado para destruir completamente a los licenciosos invasores: «¡PUEDO... YO PUEDO!» (p. 143-144) grita.

En realidad, las piezas de Teatro Abierto están impregnadas de violencia, unas veces físicamente mostrada por la actividad actoral, otras evocada por la palabra y otras (como en la de J. García Alonso que acabamos de comentar) presentida en la atmósfera espesa de aquello que está ocurriendo en el escenario. Una de las obras más violentas dentro de las cinco que aquí observamos es *Cortina de Abalorios* de R. Monti; allí la crueldad se presenta como una serie de acciones sadomasoquistas que adquieren un carácter claramente sexual.

Una Madama arrugada y enorme («Mamá»), fugitiva de la Revolución Francesa, se ha instalado en un sórdido burdel de la pampa argentina de fines del siglo XIX, rodeado de tierra y de bosta, lleno de piojos y cráneos de vaca. Ella, junto a un terrateniente argentino («Pezuela») y un oficialote de la Marina inglesa del siglo XVIII («Pophan») martirizan a un Mozo mestizo, inexpresivo y pequeño que se halla continuamente en estado de alerta. Aunque se rebela en dos ocasiones, el Mozo muere varias veces y su cuerpo es cada vez arrastrado detrás de la cortina de abalorios, salvo al final, cuando el cadáver queda definitivamente tendido en el escenario. En esta obra, la iluminación fantasmal, la contextura física de los actores que interpretan a la Madama y al Mozo («enorme» ella y «figura pequeña» él, p. 209 y 210) así como el maquillaje exagerado de la actriz («máscara siniestra», p. 209) construyen visualmente la ferocidad de la acción que habrá de desarrollarse ante el ojo del espectador. El compromiso corporal de los

actores –ligado a rituales sadomasoquistas– es notable y es precisamente éste último el aspecto que nos proponemos examinar.

Así, el Mozo es un personaje que no habla en toda la pieza, excepto las palabras que se dice a sí mismo después de una de sus muertes: «No te han ahorrado siquiera... el trabajo de sepultarte... Vamos, hermano cadáver. Te llevo. (*Sale tratabillando por la cortina.*)» (p. 222). Pero es sobre él que los otros personajes ejercen un muestrario de brutalidades físicas: coscorriones, bofetadas, caídas, pinchazos, cortes, cuchilladas, patadas y tirones de pelo. Y sobre él se emplean instrumentos cortantes, punzantes y filosos, algunos de evidente simbología sexual: uñas (las «puntiagudas, larguísimas, pintadas» de ella, p. 211), altos tacos de zapatos de mujer (p. 211), cuchillos relampagueantes (p. 214), alfileres de gancho y bisturís (p. 229) y una «serie indiscernible y horrible de instrumentos médicos» que el inglés manipula después de ponerse unos guantes de goma (p. 228).

También entre la Madama, el inglés y el terrateniente se intercambia una agresiva y al mismo tiempo cómica gestualidad sexual. Las partes del cuerpo que deben intervenir son expresamente designadas en las acotaciones con los términos siguientes: cuello, senos, pechos y escote, trasero, cadera y nalgas, piernas, rodillas, bragueta y sexo. Las acciones relativas a dichas partes son así solicitadas: «arañar suavemente» (el cuello, p. 211), «acercarle» (los senos, p. 219), «manosear» (los pechos, p. 226), «mirar» (el trasero, p. 215), «enfilar hacia él» (el trasero, p. 219), «acariciar entrecerrando los ojos» (la cadera, p. 215), «afer- rarle» (las nalgas, p. 216), «desabrocharle» o «sobarse» (la bragueta, p. 211 y 218), «abrirse de piernas y señalar el sexo» (p. 210), etc. Una palabra especial merece la sugerencia escénica de un pene castrado:

(Entra Pezuela. Tiene la chaqueta mojada, las botas embarradas, manchas de sangre reseca [...]).

MAMÁ. –¿Carneando?

PEZUELA. –Indios.

(Saca de su chaqueta un objeto envuelto en un pañuelo y se lo tira. Mamá lo caza al vuelo y lo observa.)

MAMÁ. –¿Erecto?

PEZUELA. –Rigor mortis.

(Mamá guarda el objeto dentro de su escote.)

(Cortina de abalorios, p. 212)

Además de la piel, el pelo y las uñas, están representados los líquidos humorales, como la sangre y la saliva. Así, en varias ocasiones, las acotaciones requieren que se cree la ilusión escénica de derramamiento de sangre, a menudo limpiada con el pañuelo sucio que la Madama lleva en su escote:

(El Mozo tiene una vasta mancha de sangre en la camisa, sobre el corazón).

(Mamá [...] asesta el bisturí en el pecho del Mozo. Un poco de sangre le salpica la cara. Mamá se limpia rápidamente con expresión de disgusto)

(Cortina de abalorios, p. 222 y p. 229)

Y la palabra dialogal emplea términos como «punta de la lengua», «yema de los dedos» y «lamer» que no aparecen en ninguna de las otras piezas de Teatro Abierto:

MAMÁ *(Acerca la mano libre a la cara del Mozo.)* – ¡Con la punta de la lengua, la yema de los dedos! *(Él roza la yema de sus dedos con la punta de la lengua. Apenas lo hace, ella le pega una bofetada.)* ¡Assez! *(Se limpia los dedos.)* Estás húmedo, asqueroso, ¡húmedo y caliente! ¡Qué asco! *(Pausa. Jadea.)* ¿Me lamerías?

(Cortina de abalorios, p. 211)

La apoyatura escénica de estos actos sadomasoquistas es, ciertamente, el diseño postural propuesto por la pieza, es decir las posiciones desde las cuales los cuatro actores practican la mirada y pronuncian el texto dialogal. Son cuantitativamente importantes las posiciones de sumisión –en cuatro patas, de rodillas y yacente– así como los desplazamientos efectuados sobre las rodillas. La primera concierne solamente a la Madama, quien la cumple en dos ocasiones al ofrecer su posterior al inglés que, por su lado, se halla uniformado y de pie sobre el escenario:

(Mamá queda en cuatro patas. Inmediatamente entra Popham.)

POPHAM *(Ante el trasero de Mamá, desconcertado.)* – Perdón milady, ¿no nos hemos conocido antes?

MAMÁ *(Con la cabeza bajo la bata.)* – Puede ser, pero ayúdeme a levantarme.

(Cortina de abalorios, p. 215)

Las otras posiciones citadas son ejecutadas por el intérprete del Mozo en varios momentos, de los cuales sólo habremos de comentar aquí el del comienzo de la pieza, cuando Mamá y el Mozo están aún solos sobre el tablado. Ella, desde la posición sentada, le ordena al Mozo que se ponga de rodillas frente a ella («¡A genoux!», p. 210). El Mozo obedece dejándose caer lentamente y a continuación ella «se abre de piernas y [se] señala [el] sexo» (p. 210). Este señalamiento rige buena parte del discurso monológico de Mamá y se reactiva en los numerosos deícticos y huecos discursivos («esto», «éste», «acá», «mirarme», «qué es lo que brilla en el fondo», «¡Regarde moi! ¡La cara, ahora!», p. 210-211). Tal disposición global (frente a frente/ sentada/arrodillado) sólo halla su correlato cuando el Mozo cae de espaldas: Mamá acaba de incrustarle en la cara el tacón de su zapato. Tras ello, Mamá se levanta y se monta a horcajadas sobre él para desabrocharle la bragueta (de pie o a horcajadas ella/yacente y boca arriba él).

Dentro de este recorte postural se inscriben la gestualidad sádica (órdenes constantes, golpecitos, arañazos en el cuello, tirones de pelo, incrustación del tacón) y el juego de miradas intercambiadas entre ambos: ella le ordena a veces bajar los ojos y no mirarla («¡La vista abajo!», p. 210) y otras, dándole un golpecito en el mentón, lo obliga a mirarla («¡Regarde moi!», p. 211). También el efecto sonoro de respiración agitada realizado por la actriz sentada frente al actor arrodillado se cumple dentro del sugestivo frente a frente: el jadeo de la Madama ritma el momento y es señalado tres veces por las acotaciones («Lo mira jadeante» y dos veces «Jadea», p. 211). Ese anhelo orgásmico concluye con el «súbito alivio» al cual el personaje femenino llega tras la ya evocada penetración de la mejilla del Mozo.

La infraestructura material de la situación sadomasoquista exhibida en la pieza de R. Monti queda así conformada a través del diseño de las posturas, de los desplazamientos del actor sobre la superficie del tablado, de la gestualidad y las miradas, del señalamiento del sexo y de los efectos sonoros dependientes de la ejecución actoral. Bien. Pero, puesto que *Cortina de abalorios* no es una pantomima, ¿qué pasa con la palabra pronunciada por la actriz frente a su interlocutor mudo? ¿De qué habla Mamá mientras, piernas abiertas ante el Mozo arrodillado, señala su propio sexo («esto», p. 210) situado más o menos a la altura del rostro de él? Pues ella le explica, a través de cinco «comparaciones» (así denominadas expresamente en el texto dialogal), qué es su sexo: es un «museo de la imaginación», un «espejo», «un libro abierto», «un escenario» de teatro y, por fin, un sitio en cuyo «fondo brilla un diamante» (p. 210-211). Sexo ahora viejo de puta ajada, allí se han mirado los grandes de la Historia, ayer «el bueno de Richelieu y los Luises» y hoy el moreno Mozo de la pampa argentina. Como un libro, su sexo se hojearse y se deshoja, se cierra o se abre exhibiendo hacia ambos lados sus páginas ante el par de ojos que escudriñan y leen. Y posee varios pliegues, tal un telón de teatro, que se entreabren y se separan dejando actuar a los siempre diferentes protagonistas. En el fondo de ese sexo –señalado por Mamá con el primer jadeo ante el rostro próximo del Mozo a sus pies– brilla el clítoris-diamante, facetado y enhiesto, después del cual sólo existe, según dice en francés Mamá, «la vie éternelle» (p. 211).

Museo, libro o escenario, el segundo término de tres de las comparaciones establecidas por Mamá pertenecen al ámbito léxico de la cultura y de la conservación de la cultura. Los otros dos, diamante y espejo, tienen en común el brillo y la dureza y la pertenencia al área poética, dentro de la cual a menudo designan, por metonimia, a la mujer. En verdad, para referirse concretamente al sexo, esta Madama sádica se expresa en términos muy intelectuales y líricos, que contrastan con la crueldad gestual y postural dentro de la cual su palabra se instala. Y es que todo este aspecto sexual que tan abundante parece cuando se lo aísla metodoló-

gicamente resulta accesorio con respecto al verdadero problema exhibido en la pieza. Lo que en ella se plantea es otra cosa: aquí se habla de la entrega del país a potencias extranjeras con la complicidad del sector agroexportador criollo, del mecanismo del endeudamiento, del problema de las exportaciones de materias primas con valores fijados por los mercados internacionales y del de las franquicias aduaneras cada vez más amplias consentidas por el Estado argentino y de las consecuencias que todo ello acarrea para los habitantes. En *Cortina de abalorios* se está exhibiendo un tema histórico y político: el de la clara continuidad existente entre el neocolonialismo inglés introducido en Argentina inmediatamente después de finalizadas las Guerras de Independencia del Siglo XIX y ya anunciado durante el siglo XVIII y el ultraliberalismo económico vigente hoy, implantado desde el golpe militar de 1976. En la pieza de R. Monti lo sexual es metáfora plena; allí lo único obsceno es la entrega de lo nacional y la muerte, esas sangres secas cuya huella se trata de borrar frotando con un pañuelo y esos cadáveres ocultados tras cortinas de fruslerías.

También en *Tercero incluido*, la desopilante pieza de E. Pavlosky, quedan ligados el sexo y las referencias a la economía ultraliberal. Allí, una pareja joven acostada en una cama camera, a oscuras y rodeada de espirales para matar mosquitos, está esperando desde hace mucho que llegue ese algo o alguien que los amenaza. Carmela desearía, durante ese tiempo de angustias, hacer el amor, mientras Anastasio, por su lado, siente que están en guerra y que deben mantenerse en estado de alerta: no le gustaría que el enemigo atacara «en pleno acto... [ya que] el coito interrumpido produce la neurastenia» (p. 274). Ella, escondida debajo de la cama, llegará a un orgasmo solitario, mientras él comenzará a disparar ciegamente con una escopeta. En los diálogos se va estableciendo un cómico paralelo entre el acto amoroso y la guerra («detalles, técnicas, posturas y estrategias modernas», p. 274) y se cita a los artífices del ultraliberalismo: R. Reagan, M. Thatcher y J. Martínez de Hoz, el Ministro de Economía de la dictadura militar en tiempos de J. Videla.

Carmela se expone a decir palabras peligrosas al citar a Fidel Castro; apenas pronunciado el nombre prohibido, que ya Anastasio, cumpliendo la función de instancia censorial, la calla rápidamente:

ANASTASIO. — ¡Cómo vamos a ganar la guerra así! ¿Sólo pensás en el sexo?

CARMELA. — ¡Sí! ¡y me lo imagino a [...], Reagan [...], a la Sra. Thatcher [...], a Indira [...] o a Fidel...

ANASTASIO. — ¿Qué dijiste?

CARMELA. — Nada.

ANASTASIO. — ¡Cuidado con lo que decís! [...].

(*Tercero incluido*, p. 274)

Palabra interrumpida, disfrazada o desplazada, en las obras de Teatro Abierto continuamente se juega con un placer prohibido, el de decir pese a todo, y se buscan formas de codificación que permitan pasar a través de la censura. Por eso siempre se está hablando de otra cosa por debajo de aquella de la cual se está hablando: en *Desconcierto* el desnudamiento está referido a la palabra silenciada; en *Antes de entrar dejen salir* la risa escatológica conduce a los muertos-desaparecidos aún no denunciados públicamente en aquel momento; en *Cositas mías*, la fantástica perversión recrea el terror de un golpe de estado; en *Tercero incluido* la frustración sexual tiene responsables políticos y en *Cortina de abalorios* la ceremonia sadomasoquista encubre y por eso mismo permite la exhibición escénica de esas preguntas acuciantes para el argentino de hoy: por qué pasa lo que está pasando, cuándo empezó esta pesadilla feroz y quiénes son los culpables. Decididamente, en estas riesgosas piezas argentinas el sexo está ligado al decir: sea gesto, palabra o silencio; sea fantástico, cómico o metafórico; esté dicho, disimulado o censurado, en Teatro Abierto de 1981 el sexo fue político.

Notas:

1 *La Ley. Revista Jurídica Argentina*. Buenos Aires, julio-sept 1961, p. 1012-1022, citada p. 225 por Vivian Brates, «Teatro y censura en Argentina», in *Reflexiones sobre Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Galerna-Lemcke Verlag, 1989.

2 Vivian Brates, *ibid.*, p. 221, p. 226, p. 230.

3 La primera edición (*Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Adán S. A., septiembre 1981) se efectuó durante la dictadura. Fue de tres mil ejemplares y se pudo realizar gracias a la colaboración de instituciones teatrales argentinas, de un banco cooperativo y de una personalidad conocida del mundo artístico (Asociación Argentina de Actores, Instituto Internacional de Teatro, Argentores, Banco Credicoop de Buenos Aires y Abel Santa Cruz). El Epílogo especifica lo siguiente: «Esta primera edición de Teatro Abierto se imprimió con la mayor celeridad para que su aparición coincidiera con el ciclo teatral que se inició en el Teatro del Picadero. Pero en la madrugada del 6 de agosto, cuando apenas se llevaban realizadas ocho funciones, el Teatro del Picadero fue destruido por un incendio» (p. 303).

Sólo diez años después aparecería, esta vez publicada por una casa de edición, la segunda edición, que es la que aquí manejamos: *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Corregidor, 1992 (vol. II).

Entre ambas se sitúa la edición parcial canadiense: *7 Dramaturgos argentinos. 7 piezas en un acto representadas en el ciclo de Teatro Abierto 1981. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa, Girol, 1983. Incluye fotografías de las puestas en escena y los textos de: *Gris de Ausencia* de R. Cossa, *Mi obelisco y yo* de O. Dragún, *Decir sí* de G. Gambaro, *El acompañamiento* de C. Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de R. Halac, *La cortina de abalorios* de R. Monti y *El Nuevo Mundo* de C. Somigliana.

4 Vivian Brates, *op.cit.*, p. 223, p. 226, pp. 233-234.

5 Elizondo in Avellaneda citado por Vivian Brates, *ibid.*, p. 236.

Table ronde : dramaturges invités

DRAMATURGES INVITÉS :

(Par ordre d'intervention)

Gracia MORALES

Itziar PASCUAL

Borja ORTIZ DE GONDRA

Alfonso ZURRO

José SANCHIS SINISTERRA

Ernesto CABALLERO

Gracia MORALES

¿Qué dirías de tu teatro? ¿Que hay mucho sexo, poco sexo o nada de sexo?

Es difícil cuantificarlo. Yo creo que no es un aspecto fundamental ni prioritario, pero está presente. Aparece en mi teatro no como temática en sí misma, sino añadida a otras. En las relaciones humanas la sexualidad es factor muy importante, y es por eso que, de un modo u otro, también se hace evidente en lo que escribo.

Voy a hablar de *Quince peldaños*. Es el texto en donde reconozco una presencia más palpable de este tema. En la obra, la importancia del sexo radica precisamente en su ausencia, en una ausencia que lamenta el personaje femenino, Julia: hay un monólogo en voz en *off* en el que Julia reclama a su pareja (Andrés) que la toque, le de un sentido sexual a su cuerpo. Porque, y ésa es una de las bases del texto, en la vida cotidiana de estos dos personaje el contacto físico se ha ido quedando relegado. Este monólogo es fundamental para entender a Julia y para entender su relación con Andrés :

VOZ EN OFF DE JULIA. —. Tocarme, Andrés... Para hacerme sentir que soy de verdad, que no me he vuelto de humo. ¿Sabes cuántas veces orino al día? ¿Te has fijado en eso? ¿Sabes que eructo, que sudo, que tengo que lavarme los pies y cortarme las uñas...? Aunque esté aquí arriba, no he podido dejar de hacer todo eso... Lo he intentado con todas mis fuerzas: apenas bebo ya, ni como, para no tener que estar más de medio minuto sentada en el water, aterrada pensando que tú estás fuera y... Pero todas esas cosas siguen estando, Andrés, siguen estando aunque yo a veces quisiera arrancarme de este cuerpo... Y si me tocaras, si alguna vez me tocaras... entonces tendría sentido que las tripas me sonaran y que me olieran las axilas...

Quince peldaños es una obra llena de símbolos; las personas que lo leían me comentaban: “Esto es muy difícil de llevar a escena”; porque todo aparece en un nivel muy implícito y un tanto lírico también. Julia se encuentra todo el tiempo subida en una escalera de quince peldaños. (La actriz también me odiaba al principio porque la pobre no podía bajarse de la escalera y estaba un poco limitada en su movilidad; aunque finalmente lo resolvió bastante bien y fue capaz de encontrar muchos movimientos, muchas posturas diferentes sobre la escalera.). Esos quince escalones son una metáfora del aislamiento en el que el personaje vive permanentemente. Andrés, en cambio, está en el suelo y esa “distancia vertical” entre los dos, como la define Julia en una ocasión, es la que les permite seguir juntos en apariencia, aunque en realidad viven distanciados...

Cuando me mandaron el cuestionario, yo reflexioné mucho sobre cuándo y cómo aparecía el sexo en mi teatro. Me di cuenta de que había algo común en todas las cosas que yo he escrito: es la idea de que en realidad el sexo es una práctica de la libertad y también una posibilidad de comunicación con el otro. En mi teatro, estos dos temas, el de la libertad y el de la comunicación/incomunicación, son fundamentales.

En el caso de *Quince peldaños* todo esto que estoy indicando tiene mucha significación. Poco a poco, a lo largo de la pieza, vamos descubriendo que los personajes viven en un mundo lleno de reglas, lleno de esquemas, como una especie de dictadura que nunca se hace explícita. Para mí esta situación externa se relaciona de algún modo con la represión sexual de la pareja protagonista. Andrés representa el conformismo, el miedo a arriesgarse, tanto en su postura ante la sociedad, como en su actitud frente a Julia. Lo que él hace, en cierto modo, es anular su capacidad para sentir emocional, pero también físicamente: nunca toca a Julia, casi no la mira durante toda la obra (eso se explicita en las didascalias) y tampoco parecen escucharse el uno al otro. Existe así una incomunicación en varios niveles: incomunicación de los cuerpos, incomunicación en el discurso. El texto juega siempre con el silencio, con la no-respuesta: es como si estuvieran hablando en dos diálogos en paralelo. Por eso, también el sexo es imposible: ellos no son libres, han aprendido a aislarse, a huir, la una en su escalera y el otro abajo.

En esta obra quise abordar un tema que podríamos llamar “social” o “crítico”; quizás esto sea lo que más me importa del texto. Julia, desde su altura, observa un mundo que nadie más puede ver, pero está totalmente inactiva encima de su escalera. A ella le duelen las escenas que mira, con unos prismáticos, desde su atalaya; descubre guerras, muchachos a los que torturan, pueblos que pasan hambre, cadáveres de inmigrantes que intentaban llegar en pateras...; ella sabe que todo esto está pasando de verdad, pero se limita a anotarlo en su libreta y a guardarlo todo para sí, sin decirlo nunca, sin hacer nada. Nosotros conocemos ese ámbito interior del personaje porque escuchamos una voz en *off*, que es como su pensamiento, su pensamiento dolorido. Para mí, esta actitud pasiva está emparentada con nuestro momento actual, pues todos nosotros estamos acostumbrados a ver en el televisor situaciones muy duras, muy extremas, y simplemente decimos: “¡Oh! Lo que está pasando ahí, lo que está pasando en ese otro lado...”. Vivimos con una sensación permanente de culpa que nunca se concreta en acción; se queda simplemente en la pasividad de leer un periódico o de comentar las noticias.

En el caso de Julia, esta actitud frente al exterior está emparentada con la relación que ella mantiene con su propia corporalidad. Julia renuncia a su cuerpo: subirse a la escalera es una forma de intentar ser liviana, de ser etérea, de casi no existir. Así, trata de negar todo lo que son «exigencias» físicas: casi no come, casi no bebe, se avergüenza de tener que cagar, que mear, se avergüenza de su sudor... –todo esto está en el monólogo citado anteriormente–. En mi opinión, esta actitud se encuentra conectada con esa imagen idealizada que nos han creado de la mujer como un ser vaporoso, espiritual, muy sensible, que casi no pesa. Por ejemplo, uno de los ritos tradicionales de la noche de bodas, es que el marido debe tomar en brazos a su esposa para traspasar el umbral de la casa; ahora bien, a mí, sin ir más, si alguien intenta llevarme en brazos, puedo provocarle una hernia discal, es decir, yo, como todas las mujeres, «peso» bastante. Por consiguiente, quería

reclamar esa parte física, corporal, escatológica, del cuerpo de la mujer. Parece que una mujer es un alma pura que no tuviera necesidades físicas; según creo, esa negación es también una negación de la libertad de la mujer, es someterla a un esquema opresivo... Porque «pesar» es una forma de «estar» en el mundo, de tener un sitio. Todo este tipo de ideas sobre la negación del cuerpo y de los procesos corporales, están llegando a extremos muy peligrosos, como son la bulimia o la anorexia. En cuanto a la relación con el sexo, pienso que negar la realidad del cuerpo (los olores, la saliva, las mucosidades, todo lo que el cuerpo tiene) es una forma de negar también su capacidad de disfrute.

En los compases finales de *Quince peldaños*, la situación de Andrés y Julia se ve modificada por la aparición de un tercer personaje, Elías. Este joven va a hacer que ella recupere la conciencia de su cuerpo de un modo muy sencillo: simplemente se lo describe. Le hace ver que, aunque ella se empeñe en permanecer lejana y casi invisible, su cuerpo está allí reclamándola, y ese cuerpo puede seguir siendo objeto de deseo. Le dice Elías:

¿De qué quieres salvarte? Puedo verte entera aunque te quedes ahí arriba... Y no es difícil desearte. Tus pechos se traslucen a través del vestido, y tus manos... tienes los dedos largos y uno puede imaginarlos acariciando un vientre o una espalda... [...] El cuello, los hombros... Incluso pueden distinguirse claramente tus labios...

Al final de *Quince peldaños* Julia termina bajándose de la escalera, y esta decisión está motivada por dos razones interrelacionadas: ella toma conciencia de su propio cuerpo, de su derecho a sentir, y, paralelamente, también cobra conciencia sobre sus posibilidades de acción. Va a comprender que no está obligada a permanecer pasiva en su torre, sino que tiene capacidad y fuerza para hacer algo en ese mundo convulsionado que observaba continuamente. Julia abandona a Andrés y abandona ese mundo seguro y falso en el que vivía; es como si conocer a Elías hubiera despertado su rebeldía, su capacidad para arriesgarse y luchar, incluso si ese gesto puede llevarla a la muerte o a la cárcel. De ese modo, su liberación física es también una liberación ideológica.

Del texto a la escena: ¿la puesta en escena de las obras tiende a hacer más explícito o a radicalizar el componente sexual del texto?

Yo creo que sí; por lo menos mi experiencia me indica que sí. Y la verdad es que no sé si me gusta que la puesta en escena explicita el componente sexual, porque me parece que, al presentarlo de una forma directa, se pierde una parte de su capacidad de seducción. Creo que la imaginación es bastante más poderosa que la mirada. Entonces si te presentan el sexo de una forma implícita, velada, tiene que ser la imaginación la que se ponga en marcha, la que vaya abriendo puertas; según creo, de ese modo se llega más lejos que si te lo concretan y te lo ponen delante.

En *Quince peldaños*, quizás la escena en la que más se explicita esa temática sexual es en ese monólogo citado antes, en el que Julia, en su pensamiento, le pide a Andrés que la toque, que la haga darse cuenta de que tiene un cuerpo y de que es capaz de sentir. En la puesta en escena, se incluyeron algunos elementos que hacían más clara la referencia sexual : el texto se decía en voz en *off*, como indicaba la obra, pero además la actriz también lo iba diciendo de viva voz, subida en la escalera; en ese momento se suelta el pelo, se abre la cremallera del vestido y queda colgando hacia atrás con el pecho al descubierto. La verdad es que resultaba una imagen muy estética, pero por otra parte era como evidenciar demasiado esa voz, que, según la propuesta textual, debía ser una voz interna. Además, ese paso hacia lo explícito quedó un tanto desajustado, porque Andrés al principio no la veía así, con el vestido desabrochado, pero luego sí, de modo que ya no se sabía si era un gesto que se hacía en la imaginación de Julia o si realmente ella se había quedado semi-desnuda. Es cierto, como he dicho, que era una escena de una gran belleza plástica, pero no sé si era necesaria, y tampoco sé si al público le quedó claro por qué hacía eso Julia.

En el montaje de otra pieza mía, *Papel*, el director introdujo una escena, que no estaba en el texto: el personaje femenino, Elena, se masturba mientras de fondo suena un tema de Satie. Es cierto que ese elemento se insertó en un momento en el que ella se da cuenta de que su cuerpo es capaz de desear, al ser besada por el muchacho protagonista; por tanto, tenía sentido que en ese proceso de auto-descubrimiento llegara a masturbarse. El espectador veía que ella se quedaba sola y entonces iniciaba, como si fuera un juego o un baile, ese ir acariciándose al compás de la música. En este caso, como en el anterior, la escena se desarrollaba con una gran belleza plástica. La luz estaba muy baja, y había más de insinuación que de visión directa.

Pero lo cierto es que, en ambos casos, el director tuvo la necesidad de concretar, de hacer más presente, el componente sexual. Por eso, siempre me ha dado la sensación de que la puesta en escena lo que hace con mis textos es añadir, es completar los huecos que yo a veces dejo conscientemente, como una opción discursiva. Los autores muchas veces presentamos situaciones de una forma metafórica, pero los directores en cambio necesitan hacerlo todo concreto, con el peligro de que se reduzca la complejidad semántica de la propuesta textual. No sé por qué ocurre esto: yo no soy directora. Tampoco sé cómo habría resuelto yo esos momentos de *Quince peldaños* y de *Papel*. No siempre me disgusta esa explicitación, pero me pregunto si no sería posible una puesta en escena que respete la intención del texto: la intención de no dejarlo todo evidente y reclamar así la imaginación del espectador.

Itziar PASCUAL

¿Qué dirías de tu teatro? ¿Que hay mucho sexo, poco sexo o nada de sexo?

El sexo no tiene una presencia prioritaria en las obras que he escrito hasta el momento. En ninguna es el tema central ni aparecen escenas explícitas sexualmente. Creo que me interesa más el sexo como motor de situaciones dramáticas, humorísticas, etc, que en su tratamiento explícito. También me interesa el sexo en sus asociaciones simbólicas con el poder y el aprendizaje. Jan Kott recuerda que el sexo y el asesinato son dos experiencias modificadoras; no existe regresión posible al «antes».

¿La generación de autores a la que perteneces, ¿introduce más o menos sexo que las generaciones anteriores?

Yo no hablaría en criterios de cantidad, sino en términos de pluralidad. Pluralidad en el tratamiento, en los enfoques, en la visibilidad de una sexualidad plural, no exclusivamente heterosexual, modificando roles. Quiero insistir en este aspecto, porque creo que es importante. Hubo un tiempo en el teatro español, en el que la altura del dobladillo era un criterio de censura. Y ese discurso, en la transición a la democracia, tuvo su onda expansiva con el destape. Pero en ambos términos, la proyección de lo sexual se realizaba convirtiendo el cuerpo de la actriz en un objeto. Un objeto que respondía a un imaginario muy conservador y bastante machista, dicho sea de paso. Ese imaginario no ha desaparecido (basta ojear la televisión), y también subsiste en determinados segmentos del teatro de evasión. Pero que, en general, a mi generación no le interesa demasiado ese tipo de procedimientos.

¿Podrías indicarnos la escena o secuencia de tus obras que te parece más representativa del tema que estamos estudiando y del modo en que lo expone tu teatro?

Creo que las escenas 7 y 14 de *Las voces de Penélope* proponen esas asociaciones del sexo, antes citadas, con el poder. Y en doble sentido. En la siete, el sexo es convertido en un delito político de Penélope como primera dama. Que, en ausencia de Ulises, tuviera relaciones sexuales, sería objeto de rumores, escarnio, escándalo (es evidente que en *La Odisea* Ulises no tiene ese problema). En la catorce, Penélope ve invadido el espacio del palacio por pretendientes, que, evidentemente, no tienen el menor interés en ella, sino en las consecuencias políticas y materiales de su supuesta y no aceptada «viudedad». En ambas situaciones – concebidas dramáticamente como un diálogo con un personaje ausente– Penélope proyecta las derivaciones políticas. Quiero recordar que ese uso simbólico de lo sexual ya está en *La Odisea*: la aceptación del Ulises que vuelve pasa por la descripción del tálamo de olivo y plata, el espacio de intimidad de ambos.

Del texto al escenario: en la puesta en escena de tus obras, o en las puestas en escena que hayas hecho de otras obras, ¿te parece que se produce una hiperbolización de lo «sexual»?

No. En la medida en la que lo sexual no aspira a lo explícito, creo que la puesta en escena tampoco lo pretende.

Ciertas obras de los autores del Nuevo Teatro se mostraron deleitosamente transgresivas. Por ejemplo, Francisco Nieva, al concebir su teatro como «ceremonia ilegal», muestra cierta fruición en la exhibición del pecado de la carne con toda la riqueza creativa visual que permite el lenguaje popular y con toda la variedad lasciva de los cuerpos y hace de la sexualidad uno de los resortes de la teatralidad.

¿Cómo concibes en tu teatro la relación entre sexualidad y teatralidad?

Efectivamente, creo que el tratamiento de la sexualidad en el teatro de Francisco Nieva es muy interesante porque abre compuertas a la transgresión moral, ideológica y política. Es una obviedad que allí donde el poder establece normas coercitivas, el sexo es uno de los espacios de libertad dañados. Y debo decir que me interesa el sentido del humor con el que Nieva plantea, por ejemplo, la revisión del vampiro con unas connotaciones sexuales tan precisas en *Nosferatu* o la relación entre esa fiera devoradora de madrileñas y el pueblo en *Pelo de tormenta*.

Dicho esto, creo que los resortes de sexualidad y teatralidad, con los cambios sociales que han tenido lugar en las tres últimas décadas, no son los mismos, ni en términos colectivos, ni individuales.

El teatro es uno de los mejores espejos de las evoluciones de una sociedad: ¿en qué medida es el reflejo de la sexualidad «posmoderna» de los españoles de fin de milenio? ¿Qué aspectos de esta sexualidad te parece expresar tu teatro?

No estoy muy segura de poder concretar esa sexualidad posmoderna. Tengo la sensación de que cohabitan en toda sociedad distintas capas, sustratos de percepciones diferentes de la sexualidad. Algunas más convencionales, otras más libres. Y en los encuentros entre esos sustratos se producen fricciones, diferencias, cohabitaciones armónicas o conflictos radicales. En *Una noche de lluvia*, por ejemplo, se dan esos desajustes, que generan diferentes tensiones.

Sexualidad, identidad, indeterminación: entre la crispación identitaria y la afirmación de la libertad, ¿cómo se sitúan tus personajes?

Exactamente ahí, en ese combate, que es un combate interior y con el entorno. Ser conscientes de quiénes son, de lo que desean, les lleva a abandonar un espacio, a salir del lugar en el que están. Es exactamente lo que hacen la Mujer Barbuda de *El domador de sombras* y Miaules, de *Miaules*. La Mujer Barbuda, sin embargo, no es capaz de salir. Permanece en la carpa del circo, aterrada. Y

curiosamente, será ella quien reinvente ese espacio, quien lo transforme. Miaules, en cambio, se marcha y es capaz de hacerlo en paz; encuentra su lugar en el mundo sin odio hacia el pasado. Se trata de personajes con un valor de diferencia sustancial frente al entorno: son distintos, están fuera de la norma general y precisamente el amor y el sexo son factores decisivos para definir cuál es su territorio.

¿Personajes en búsqueda de un nuevo arte de amar?

No sé si de un arte nuevo, pero sí de un arte más eficaz. Mis personajes, con cierta frecuencia, practican el arte del desencuentro: un desencuentro espacial, unas veces, temporal otras, emocional siempre. Esos desencuentros generan conflictos con el entorno y consigo mismos, desequilibrios, distancias, rupturas, violencia (la escena 9 de *Las voces de Penélope* se titula así, «Violencia cotidiana»), incomunicación; a veces también situaciones cómicas, cuando son capaces de mirar al miedo cara a cara. A veces, muestran su incapacidad, su torpeza; están habitados de errores, de equivocaciones, como la Red y el Acróbata de *El domador de sombras*, que practican un combate de palabras, que se cubren con la frialdad y el reproche al otro. Todos aprenden, todos son un poco más sabios, están nutridos por la experiencia. Puede que en la próxima función sean más felices.

Sexualidad y soledad en tu teatro

En 1997 estrené un monólogo para una actriz, *Holliday Aut (Postal de mar)*, que está centrado en el tema de la soledad. El propio personaje, en homenaje a una extraordinaria cantante venezolana, se llama Soledad, Soledad Bravo. Se trata de una soledad valiente, que desdeña la dependencia de los objetos, como baluartes sustitutivos. La obra está escrita en clave de comedia, una comedia liberadora del peso de la dependencia. Pero en ella no se representa de manera explícita el ámbito de la sexualidad. La soledad, evidentemente, también está presente en *Las voces de Penélope*, aunque no como un tema principal (que sería la espera). También, otro personaje femenino, Ariadna, la hija del rey de Bellver, en *Fuga*, vive la experiencia de la soledad.

Amor, placer, deseo y sexo: ¿cómo se combinan estos términos en tu teatro?

Bastante mal: diría que en relaciones de contrarios. A veces hay sexo, pero no placer; otras hay deseo, pero no hay sexo y otras hay amor, pero no deseo. En algunos textos, como *Sirenas* (una obra de encargo, nacida del trabajo de improvisaciones con la directora y coreógrafa Cristina Lugstenmann), el posicionamiento sobre el placer y el sexo sirven para definir a los propios personajes. Si hablamos de amor, placer, deseo y sexo, hay dos términos que me interesan y que conciernen a mis personajes: fantasía y miedo. En *Sirenas*, los personajes proyectan sus fantasías sexuales y sus miedos a través de distintas situaciones: los sueños y pesadillas, la lucha con el otro, la mentira, la huida, el juego. Se trata de una

propuesta que gira en torno a las experiencias de tres jóvenes adolescentes. Seguramente por ello también, aparece la necesidad de demostrar al otro, de ser el mejor, el más capaz, el amante más experto. Detrás, quedan las sombras del dolor, del miedo, del aburrimiento, de la muerte.

Sexualidad, erotismo, obscenidad, sentimiento/sentimentalismo: ¿cómo se combinan estos términos en tu teatro?

No soy muy consciente de la presencia de la obscenidad y del sentimentalismo en los textos que he escrito. No quiero decir que no haya de ambos; tan sólo que, por mi parte, no ha habido intención consciente al respecto. Personalmente creo que lo sentimental y lo pornográfico ejercen funciones sociales e ideológicas muy conservadoras: legitimar y ratificar los modelos burgueses de relación y de sexualidad, así como reafirmar el concepto burgués de familia.

Sobre el tratamiento de la sexualidad creo que ya he dejado clara su presencia en respuestas anteriores. Creo que, en alguna medida, es el territorio del erotismo y del sentimiento el que me parece más atractivo dramáticamente. Y sí creo que ahí hay un reto en el trabajo de la puesta en escena; no ilustrar, no reiterar, proponer imágenes, asociaciones, juegos, pulsiones. En ese sentido, me interesa mucho la performance, como un territorio en el que los límites están menos definidos. Y pelear ahí. Estoy muy de acuerdo con Italo Calvino cuando afirma que «en literatura, la sexualidad es un lenguaje en el que lo que no se dice es más importante que lo que se dice», independientemente del pudor o de la rica imaginación erótica de los escritores. Y eso es así, según Calvino, porque «la espesa coraza simbólica que esconde el eros no es otra cosa que un sistema de pantallas conscientes o inconscientes que separan el deseo de su representación».

¿Por qué resulta tan difícil encontrar el sexo con humor en el teatro español actual?

No me siento capaz de contestar a esta pregunta en términos de certeza. Tengo la sensación de que una parte importante del humor en España está recayendo en visiones bastante conservadoras del mundo y tengo la sospecha de que esas perspectivas ven el sexo o como pecado o como solemnidad, no como un territorio para reírse de uno mismo. También me gustaría citar a algunos autores cuyo tratamiento de lo sexual en clave cómica me parece interesante, como Carles Alberola, Maxi Rodríguez o algunas obras de Borja Ortiz de Gondra, aquí presente. Sí me gustaría contar una anécdota que generó la expresión de un personaje de una obra mía, *Una noche de lluvia*. El hablante del castellano de España utiliza términos diferentes al hablante del castellano de América Latina para nombrar el sexo. Y estas diferencias expresivas generan en muchas ocasiones situaciones muy cómicas. Verbos como coger, tirar o levantarse, que en el castellano de España tienen un sentido, y en Argentina, México o Venezuela, remiten a la prác-

tica sexual. Cuantas veces he estado en América Latina he procurado recordarlo, pero siempre aparece el desliz. De manera que uno de mis personajes juega a esa ambivalencia y empieza su parlamento de la siguiente manera: «A mí lo que me cuesta es tirar. No sé si me explico, tirar». Sólo un hablante de Venezuela o de Colombia percibiría este matiz, hecho a propósito.

Borja ORTIZ DE GONDRA

Lo primero que tengo que confesar es que no he hecho los deberes por una cuestión consciente y una cuestión inconsciente; y es que –a lo mejor es una idea muy personal– creo que el sexo se practica y hablar de él es una pérdida de tiempo. Entonces les invito a que lo practiquemos únicamente de manera oral, a través de la palabra.

En mi teatro sí que hay sexo pero me encuentro en muy mala situación para hablar de él puesto que lo que tengo que decir sobre el sexo está sobre el escenario. De hecho, como me parece que es una experiencia incommunicable utilizo subterfugios –que ha analizado muy bien Antonia Amo Sánchez– para tratar de insertarlo en una comunicabilidad teatral. Con lo cual explicarlo me parece que sería tratar de hacer aquello para lo que no estoy dotado. En ese sentido, me remito a lo que dice Pina Bausch, con la que yo tuve la oportunidad de trabajar; cuando le preguntan por qué no habla sobre su trabajo y porqué no concede entrevistas, siempre contesta: yo lo único que sé es bailar y hacer bailar a los demás, no hablar sobre ello. En mi caso sólo sé practicar el sexo o comunicarlo en el escenario, pero no hablar sobre él.

Ésta introducción sirve para decirles que no tengo respuesta a ninguna de las doce preguntas. Pero hay dos cuestiones conexas de las que trataré de hablar:

El teatro es uno de los mejores espejos de las evoluciones de una sociedad; ¿en qué medida es el reflejo de la sexualidad “posmoderna” de los españoles de fin de milenio? ¿Qué aspectos de esta sexualidad te parece expresar tu teatro?

¡En esta cuestión se supone que hay una sexualidad «posmoderna», que los españoles la tenemos y que figura en nuestro teatro!

Sexualidad, identidad, indeterminación: entre la crispación identitaria y la afirmación de la libertad, ¿cómo se sitúan tus personajes?

La respuesta que puedo darles es que creo que, de todas las escenas sexuales que hay en mi teatro, los personajes nunca se sitúan en posición horizontal, lo cual debe ser una manifestación «posmoderna» de los españoles de fin de siglo. Pero dado que mi identidad nacional resulta bastante indefinida porque vengo de una región de España que discute su pertenencia al conjunto del país, he residido

y trabajado luego en otro país y estoy en trámites para contraer un contrato de unión civil que me haría cambiar de nacionalidad, no sé si estoy muy capacitado para hablar de la sexualidad de los españoles.

Lo que diré es que, tratando de violentar un poco el concepto, y recurriendo a un galicismo o un anglicismo, más que hablar de sexo trataré de hablar de género, que es una cosa que guarda relación, en cierto sentido sí y en cierto no. Me parece que vivimos un momento en el que la confusión de géneros tiene que ver mucho con la multiculturalidad, que es un tema que está poniéndose de moda en España diez años más tarde que en Francia y tiene mucho que ver también con la cuestión *identidad-indeterminación*.

Lo único que podría decirles es que siempre he tratado de escribir un teatro que tenga que ver con el que yo no veo en escena y me gustaría ver. Por eso, muchos de mis personajes reflejan muchas cosas que me son muy cercanas, que pertenecen a mi ámbito y que no aparecen generalmente en los escenarios. Y aquí es donde entra la cuestión de la representación y de la identidad del género. He debatido mucho con compañeras dramaturgas el tema de las escrituras femeninas y escrituras masculinas: es una cuestión que puede tomarse en un extremo como una absoluta idiotez o en el extremo opuesto como una absoluta reivindicación política.

Yo no creo que el discurso político sobre la identidad de género, con el cual puedo estar muy de acuerdo, deba necesariamente reflejarse en la representación teatral o artística de la identidad. Es decir: como ciudadano, como ser político que soy, puedo tener una clara posición –y en ese ámbito, estoy de acuerdo con una cierta representación o presencia pública de las minorías– pero trato, como decía Lope de Vega, de dejar de lado todos los preceptos a la hora de escribir teatro, puesto que considero que el teatro no constituye el medio adecuado para plantear esa reivindicación.

A lo cual me contestan mis colegas que en mi teatro aparecen personas que pertenecen a géneros o prácticas sexuales que son minoritarias tanto en la sociedad como en el teatro español. A lo cual también puedo responder de dos maneras. Una es: escribo sobre lo que me pasa a mí y a mis conocidos, y parece ser que hay gente a la que le interesa; es la respuesta más inmediata y, por supuesto, es una *boutade*. La respuesta más seria sería que efectivamente, como dijo Xavier Puchades, el SIDA es un tema prácticamente inexistente en los escenarios españoles. Pero también les diría que, por ejemplo –tomando uno de los temas del que Antonia Amo Sánchez habló y que aparece en *Dedos*– la homosexualidad está muy poco presente en cierta dramaturgia española. Pero este tema que me interesa particularmente, me parece que está representado en el teatro español siempre como problema. Es decir, las obras que en los años setenta, ochenta e incluso principios de los noventa ya hablaban de ella, siempre lo hacían desde el problema de la identidad sexual, de la vivencia de la diferencia y de la aceptación y la normalización. El hecho de que en mi círculo privado sea indiferente la categorización sexual de la persona hace que en mi teatro también; o sea, trato de que el

hecho de que una persona sea homosexual, heterosexual, tenga prácticas sadomasoquistas o no, no sea ningún determinante ni un motor de la acción, sino simplemente un componente más del carácter.

En ese sentido, me parece que no debo asumir identidades de género en mi práctica teatral; cuando me piden que me describa o que diga a qué grupo pertenezco como autor, siempre rehuyo las etiquetas y empleo una fórmula irónica: digo que simplemente pertenezco al grupo de los autores que están perdiendo el pelo y que viven en un cuarto izquierda. Con ello indicar que me parece incorrecto calificar la dramaturgia de un autor por sus prácticas sexuales o por su género. Me temo que la dramaturgia que me interesa no tiene género, como los ángeles no tienen sexo. Y me temo que esto es todo lo que sé decir sobre el sexo y mi teatro.

Alfonso ZURRO

En uno de los textos de teatro popular de los primeros que escribí, un librito que se llama *Farsas maravillosas*, hay una farsa que es el «Farsón de la niña araña»: es la historia de una niña araña, cosa muy normal que hay en España. Entonces un estudioso del teatro me mandó un análisis a casa: había analizado sexualmente aquel texto. Yo después de leer aquello tuve dos reacciones: una, la primera, ir al siquiatra inmediatamente, y otra, tirarme por el balcón. Era una cosa rarísima, unos componentes sexuales terribles; mi vida empezó a entrar en un caos, con lo cual a partir de entonces decidí no pensar en lo que escribía y intentar seguir escribiendo para divertirme. Cuando nos llegó esta especie de encuesta, lo primero, que si había mucho sexo en mi teatro, yo creía que no había mucho. Le pregunté a un amigo que conoce bastante lo que yo escribo y me dijo que estaba loco, que hay muchísimo sexo en mi teatro: por consiguiente al parecer soy enfermo sexual que yo no lo sé. Volví a retomar lo de la niña araña y empecé a estar preocupado, con lo cual después de estos encuentros que vamos a tener en Toulouse, estoy seguro de que iré al siquiatra para ver si me ordena un poco la cabeza. Yo creí que no escribía tanto sexo y «Les Anachroniques» también me han dicho de *Por narices* y de *A solas con Marilyn* que sí que hay mucho sexo.

Efectivamente estos dos textos tienen dos relaciones con el sexo muy diferentes: en *A solas con Marilyn*, es a través de la imaginación, a través de una búsqueda; es como un sexo perdido, no posible, una irrealidad mientras que el otro teatro, el de *Por narices*, es decir el teatro popular, se hace para los pueblos de la Andalucía profunda. A la Andalucía profunda y a los pequeños andaluces profundos, hay que entrarles directos y al grano...

Cuando era muy joven yo también tuve mi caída de caballo. Lo que le voy a contar es una anécdota –pero yo creo que esto lo resume todo– y es una obscenidad: es para que sepáis de dónde vengo y hacia dónde puedo ir cuando escribo

teatro... Esas anécdotas son mis bibliotecas. Yo nací en Andalucía pero por suerte he vivido por muchos sitios de España y siempre en pueblos, en pequeños pueblos, con lo cual tengo una especial atracción hacia nuestra cultura popular. Ésta va desgraciadamente desapareciendo porque la televisión nos uniformiza a todos y nos está dejando todo iguales. Entonces yo era jovencito, estábamos en la etapa final del franquismo.. Vivíamos en un pueblo de la Andalucía profunda en verano, uno de estos veranos de los últimos retazos de la dictadura; era cine de verano. En Andalucía hay la tradición del cine de verano: las noches son muy calurosas, los veranos son muy largos y la gente va al cine; en todos los pueblos, por muy pequeños que sean, hay un cine de verano o dos si es más grande o tres. El cine de verano está ordenado de la siguiente manera: hacia la parte central del cine se sitúan las familias castellanas normales. Las primeras butacas se dejan para los niños, para que correteen durante las películas: es que en todos los cines de verano hay un bar con un puesto de chuchería; los niños compran cosas: cervezas que llevan a los padres, coca-cola, etc. Y las últimas filas del cine de verano se dejan para los novios o enamorados. Estas filas son llamadas como «las filas de los mancos»: una mano debe de estar siempre ocupada, tanto de él como de ella.

Asistíamos pues en uno de estos cines de verano a una película donde lógicamente no había escenas de cama; todavía no se había visto nada de desnudo en el cine español. Y había una escena amorosa, sentimental, muy suave: una chica y un chico sentados juntos a una cama; todo el cine de verano quedaba muy callado, esperando a ver si acontecía algo...pero no acontecía nada. De repente a la altura de donde estábamos situados, hacia el centro, se levanta una señora muy mayor, se gira, mira hacia «las filas de los mancos», y grita –fue un grito de éstos salvajes, de rebeldía, de desesperación– : «¡Aceite! ¡Aceite para que corra el nabo!». Resaltó entonces ese carácter muy salvaje y transgresor del sexo... Lógicamente después de eso fue aplaudida por todo el cine, o sea que la gente no se asustó sino que reafirmaba que esa condición era necesaria para que aquello funcionara; esa condición era un poco salvaje, fuera de todo lo común, desmadrada: un sexo de bragueta torera, un sexo que se note bien, un sexo sin aspavientos... ese concepto de sexo muy primitivo y muy popular que prohibió la dictadura. Aquella mujer con aquellas palabras sí que daba un grito de rebeldía contra todo lo que estaba sucediendo. Yo nunca he oído una expresión tan fuerte y tan dura, y con aquella edad tan joven, uno empieza a descubrir en qué momento estábamos en España, todo lo que nos habíamos dejado atrás y todo lo que nos habían quitado.

Pues yo escribo teatro pensando que hay que hacerlo en esos pueblos. Tenéis que pensar que también el carácter de teatro popular tiene que llegar a ese tipo de gente, a una cultura donde el sexo se muestra y se expresa de otras formas, menos intelectuales quizás, pero más directas y más claras...

José SANCHIS SINISTERRA

Tengo que confesar primero mi intimidación ante el despliegue que ha hecho Monique Martinez sobre la presencia del sexo en mi teatro. Evidentemente, como algunos de nosotros, cuando se nos fue comunicada la temática de este encuentro, yo también dije que no tenía nada que decir al respecto; mi teatro no aborda de manera frontal el sexo ni la sexualidad. El trabajo que ha hecho Monique Martinez me ha desplegado una cantidad de posibilidades, incluso una autorreflexión. Lo que pasa es que en este momento me veo incapacitado: teniendo en cuenta el hecho de que lleve más de cuarenta años escribiendo, que tenga una cincuentena o más de obras escritas en periodos distintos con preocupaciones muy distintas, por consiguiente cualquier cosa que afirma en el tiempo prudente de esta posición sólo puede ser sumamente parcial o superficial.

Es cierto que cuando Monique Martinez habla de *La trilogía americana*, se podría pensar cómo la sexualidad tiene una clara y diversa presencia en cada una de las tres obras; también se puede reflexionar sobre cómo en *El retablo de Eldorado* la sexualidad tiene que ver con uno de los mitos que impulsaron la Conquista. La conquista española de América no fue sólo un aspecto de la extensión colonialista europea, sino también fue movida por tres ejes míticos que a veces aparecen en las crónicas:

- el mito de Eldorado: la riqueza sin límite, una riqueza que va más allá de lo económico;
- el mito de la eterna juventud: la fuente de la eterna juventud está subyugando muchas de las expediciones españolas;
- el mito de la sexualidad sin límites y sin consecuencias, o sea el mito de las Amazonas.

Uno puede rastrear esos tres mitos prácticamente en todos los documentos que nos han quedado de la Conquista pero naturalmente velados y disfrazados. Entonces yo recuerdo que cuando hice *El retablo de Eldorado*, leí muchas crónicas y estos tres temas entrelazados están ahí: de alguna manera el sexo tiene que ver con esa aspiración mítica a una sexualidad desbordante, ilimitada y –lo repito– sin consecuencias, o sea irresponsable.

En cambio en *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre (Lope de Aguirre, traidor)*, la sexualidad tiene más bien una dimensión fatal, pasión fatal que desencadena toda una serie de acontecimientos trágicos, de vínculos malditos. La pasión de Pedro de Ursua por Inés de Atienza que hace que se la lleve a la expedición es probablemente uno de los factores desencadenantes de la feroz trama no de la obra mía sino de los hechos históricos que yo intenté dibujar en esa historia. En *Naufragio de Alvar Núñez*, la tercera obra de la trilogía, la sexualidad se decanta más hacia el lado del amor, porque eso es también una cosa que tendríamos que precisar: el sexo sería un territorio que limita con el amor, pero

también que limita con el odio, con la destrucción y con la muerte, con la sumisión y el poder. Habría que plantearse la problemática de la sexualidad de esta forma: ¿en qué medida en tal o cual obra bordea el amor? ¿en qué otros casos bordea el odio? ¿en qué otros casos bordea la muerte? ¿en qué otros casos bordea el poder?, etc. Y ¿en qué otros casos bordea el ridículo, el aspecto cómico del ser humano?

En efecto la pornografía es uno de los géneros más cómicos, o sea una mirada no patológica sobre cualquier película porno produce hilaridad. Yo recuerdo cuando era profesor en el Institut del Teatre de Barcelona en el departamento de interpretación: siempre tenía que montar el taller con siete alumnos; normalmente eran seis alumnas y un alumno o cinco alumnas y dos alumnos. Entonces en lugar de masacrar una obra del repertorio para adaptarla a ese necesario reparto, lo que hacía era encargar a uno de los jóvenes autores que habían trabajado conmigo que me escribiera una obra a la medida. Varias de las obras que monté en el taller de interpretación fueron escritas por Lluïsa Cunillé, por ejemplo *Molt Novembre*, por Pere Peiró que escribió *Nina*.

Esta última obra ocurre en un estudio de vídeos pornográficos. Hay un par de actrices porno, un actor porno llamado «Marc Veintecentímetros», la productora de la pequeña empresa y una jovencita que llega a que la contraten como actriz porno. Mientras en la extraescena se está rodando una película porno que se llama «Nimfómanas ardientes», todos los diálogos tienen que ver con esa película que se está filmando y con la situación de la muchacha de la que poco a poco nos enteramos de que a ella lo que le gusta es el teatro; además está montando con el grupo de su barrio *La gaviota* de Chéjov y ella hace el papel de Nina. Se nota pues un contraste entre esos dos mundos: ella hace el famoso monólogo de Nina ante las actrices porno y Marc Veintecentímetros y eso crea la comicidad e incluso la poeticidad de la obra. Todo esto lo digo porque yo debí confesar a mis alumnos que yo no había visto nunca una película pornográfica y no teníamos más remedio que documentarnos. Con lo cual se creó una situación un poco turbia en que los alumnos consiguieron unos cuantos vídeos pornográficos y nos fuimos a casa de uno de los alumnos por la noche. Y allí nos pusimos todos en el salón a mirar los vídeos porno hasta que nos invadió el aburrimiento que fue a los veinte minutos no más; las carcajadas de todos los muchachos y yo eran como ante cualquier película la más cómica. Esa frontera del sexo con el ridículo me parece importante pues.

A modo de conclusión, quiero insistir en que reflexionando sobre el tema se necesita pasar de la generalidad de la noción de sexo a una noción más polimorfa de la sexualidad, quizás para entender no sólo ya nuestras obras sino las obras de otros autores.

Ernesto CABALLERO

Primero quiero decir que a diferencia de mis colegas, sí tenía bastante conciencia de que en mi teatro había sexo. Además, el hecho de escribir teatro para mí es algo bastante sexual: el sexo es uno de los pocos espacios que nos quedan, un espacio incontrolable, por lo tanto el más imprevisible; transgrede la moral establecida y lo políticamente correcto. Ese despojarse de lo civilizado garantiza verdad y sorpresa.

He reflexionado mucho sobre escritura-sexo; me llama mucho la atención lo de la estructura aristotélica con su progresión, su climax, su desenlace: nos está quizás subrepticamente indicando un proceso sexual. Yo soy un hombre de teatro. Entre los actores, las actrices, el director hay una promiscuidad y hay una cosa que para mí es el pan nuestro de cada día... y es muy gozoso y me gusta. Entonces quizás por eso estoy en ello. Además mi escritura participa de eso: me gusta tratar a las palabras con sensualidad y cuando no hay sensualidad-sexualidad con la página escrita, aquello es puro discurso, es lo previsible. Y yo estoy en el teatro porque me incomoda mucho lo previsible. El sexo bien practicado –el «sexo sucio» según Woody Allen– es el lugar de lo imprevisible. Por consiguiente sexo y teatro tienen mucho que ver.

Ahora voy a contestar a algunas de las preguntas:

Sexualidad, identidad, indeterminación: entre la crispación identitaria y la afirmación de la libertad, ¿cómo se sitúan tus personajes?

Creo que a mis personajes les iguala el deseo. No creo mucho en las diferencias de género, no me importa acentuar porque no creo mucho en esas dicotomías, es decir no me gusta distinguir la sexualidad específicamente masculina de la específicamente femenina. Además más que personajes me ha importado crear fuerzas en acción que sienten, padecen, luchan y desean, o sea como cualquiera de nosotros/as.

Sexualidad, erotismo, obscenidad, sentimiento/sentimentalismo: ¿cómo se combinan estos términos en tu teatro?

No sé. Supongo que recorro muchas veces a la parodia de los tópicos del sentimentalismo romántico; lo obsceno también aparece en las escenas más realistas. El erotismo en cambio se manifiesta inevitablemente en toda mi obra como consecuencia del lenguaje indirecto y de la insinuación. El teatro y la seducción son casi la misma cosa.

¿Te parece que la generación de autores a la que perteneces introduce más o menos sexo que las generaciones anteriores?

La sociedad española ha cambiado mucho en este aspecto y esto se refleja en nuestras obras. Yo creo que sobre todo llama la atención el hecho de que se

manifiesta la sexualidad femenina (que antes era un tabú), adoptando ésta en muchas ocasiones un papel activo donde la mujer toma las iniciativas en el cortejo amoroso. Eso es una diferencia con un teatro de la generación precedente, generación underground o generación realista, donde la sexualidad femenina era inexistente.

¿Por qué resulta tan difícil encontrar el sexo con humor en el teatro español actual?

Cuando se habla del humor, yo creo que sí, que el sexo como algo gozoso en el teatro está plagado de humor: se puede aludir al monólogo de la esposa en *Auto*. Además tengo aquí una pequeña escena de mi obra *Santiago de Cuba y cierra España*, encargo que se me hizo para conmemorar el desastre de 98, o sea la pérdida de las colonias: la obra carga todo el oscurantismo que viene del absolutismo. Los protagonistas son en esta escena Felipe Trasora que es un cacique, y Mimí que es una mujer que se ve obligada a prostituirse y que es la amante de un joven bohemio característico de la época. Están en la escena siguiente en el próstíbulo:

FELIPE. – ¿Cómo te llamas?

MIMÍ. – Mimí.

FELIPE. – ¿Eres francesa?

MIMÍ. – Casi.

FELIPE. – Entonces sabrás hacer cosas que vienen de Francia.

MIMÍ. – ¿Con la boca?

FELIPE. – Precisamente.

(Entonces Mimí entona La Marsellesa.)

Lansman Editeur

63, rue Royale B-7141 Carnières-Morlanwelz (Belgique)
Téléphone (35-64) 44 75 11 - Fax Télécopie (32-64) 44 31 02
E-mail : lansman.editeur@freeworld.be
<http://www.gate71.be/~lansman>

Sexe(s) en scène(s)

est le trois cent quatre vingt sixième
ouvrage publié aux éditions Lansman
et le cinquième
de la collection “Hispania”

15,25 Euros - 615 FB - 100 FF

(Toutes taxes comprises)

ISBN 2-87282-385-9

Diffusion et/ou distribution au 1/4/2003

France : Alterdis

Canada : Dimedia

Belgique : Prothedis

Autres pays : l'éditeur

Vente en librairie et par correspondance

Les éditions Lansman bénéficient du soutien
de la Communauté Française de Belgique
(Direction du Livre et des Lettres),
de l'Asbl Promotion Théâtre et de la
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Composé par Lansman Editeur
Achévé d'imprimer en France
à l'imprimerie Les Parchemins du Midi (Toulouse)
Dépôt légal : avril 2003