

La discursividad errante de Jean-Luc Lagarce.

Mónica Berman (IUNA- UBA)

“Para mí el discurso, la discursividad es primero un recorrido, una errancia”.
Félix Guattari.

I. Si es posible pensar todo discurso como recorrido, pensar el discurso de Jean-Luc Lagarce es, probablemente, hallar la manifestación explícita de la errancia. Para sostener esta afirmación se trabajará con cuatro obras de Lagarce que fueron puestas en esta ciudad en el marco de la Semana Lagarce en Buenos Aires¹ y se remitirá tanto a las puestas como a los textos dramáticos².

La escritura de Lagarce opera como un territorio que se constituye en el acto mismo de ser producida. Territorio, es decir, espacio vivido, instancia de apropiación que inscribe las huellas de su propio recorrido.

El que escribe, en general, borra las marcas anteriores de su acción. El dramaturgo francés, en cambio, mantiene en un mismo plano, en la misma instancia jerárquica, la escritura y la reescritura sin poner en juego la maniobra de borramiento que constituye toda instancia de producción de discursos.³ No hay tachaduras, ni paréntesis, y su manejo del tiempo permite inferir que no es más válida la última palabra elegida que la primera.

Por eso es posible afirmar que la percepción de la errancia se hace manifiesta, no existe propósito alguno de mostrar que el camino (que se traza a medida que se avanza) está guiado por algún objetivo. Una palabra orienta hacia un lugar, la que le sigue hacia otro, contrario, contradictorio incluso. Y no se formula ningún mecanismo de control, que prefigure la corrección o la preferencia.

Si en el texto dramático se inscribe sin jerarquía, en la puesta esto no parece ser posible; el actor, corrige, duda, confirma la segunda o la tercera opción, como si fuera un aporte de la memoria recuperada. El gesto que acompaña a la palabra reconfirma a medida que las palabras se suceden, como si las últimas hubieran sido acertadas y las anteriores, erradas, equivocadas.

Otro signo de la errancia se inscribe a partir del metalenguaje (tan poco habitual en la ficción-salvo, por supuesto, en la descripción- tan escaso en la dramaturgia, exceptuando la panfletaria). Cuando la palabra se refiere a sí misma el recorrido necesariamente se detiene, no hay un avance sino una focalización en el mismo territorio. Se ilumina un término, se lo rodea, se lo explica.

Probablemente este rasgo característico de su escritura sea el responsable de cierta morosidad, el término pasa de un personaje a otro, lo sopesan, lo corrigen, se preguntan sobre él, lo devuelven al que produjo el enunciado por primera vez.

Existe también otro modo de metalenguaje que ya no se sostiene en lo explicativo sino en problematizar la decisión de elegir un vocablo u otro, reflexionar sobre el lenguaje, preguntarse por qué se usó un lexema en lugar de otro, revisar las consecuencias frente a las elecciones posibles, de manera indirecta o no.

El otro modo de errar, discursivamente hablando, está vinculado a la repetición. Porque la repetición vuelve el camino atrás, o hacia el costado, despierta en el lector primero la sorpresa, luego la complicidad, tardíamente la previsibilidad parcial, reducida.

¹ Evento producido por Elkafka Espacio Teatral. El curador del proyecto fue Rubén Szuchmacher.

² Los textos mencionados remiten a la edición que realizó Ediciones Artes del Sur, cuya producción estuvo a cargo de Halima Tahan.

³ Como el juez de Juan José Saer en *Cicatrices*, cuya traducción reza : “ Allí había un imborrable (perenne) (siempre presente) (eterno) signo de la ruina (perdición) que los hombres llevaron (atrajeron) sobre sus almas.” (173)

La reiteración es un recurso insistente en la dramaturgia de Lagarce, frases, palabras, indecisiones con el tiempo verbal elegido y yuxtaposición de tiempos gramaticales.

En ocasiones, las palabras que un personaje se atribuye son asumidas por otro, sin ninguna diferencia, sin distancia, un anclarse en la lengua de uso común. Las palabras no son de uno, lo atraviesan⁴ e indistintamente recaen en uno o en otro personaje.

Lo que estas palabras no hacen, y así se vuelve al concepto del inicio, es avanzar en el aspecto informativo. De ningún modo pueden predicar, en sentido estricto, sólo enfatizan.

Por último, en esta instancia, podría agregarse que la escritura de Lagarce no postula una lengua, sino lenguas. ¿Qué significa esta distinción? Michel Pêcheux sostiene que lo que representa Babel es el mito de la división de las lenguas que coincide con el comienzo del Estado, de las ciencias, con el comienzo de un regreso imposible al paraíso perdido. Las lenguas de Lagarce son un signo del paraíso perdido, son la señal de la imposibilidad de comprender a través de la palabra. Porque, metafóricamente, aunque el idioma sea el mismo, el entendimiento no es posible, pero la desconfianza parte del propio usuario, que no encuentra (busca pero no encuentra) el lexema, el tiempo verbal, adecuados, justamente porque no existen, porque todo uso lingüístico pone de manifiesto que la lengua no puede dar cuenta del mundo.

La lengua (que ya no es una y cuando no hay centro en la lengua, muchos otros centros se pierden) no postula la unidad, se multiplica y a partir de esta multiplicidad, otras devienen.

En *Últimos remordimientos antes del olvido*, cuya fábula podría sintetizarse del siguiente modo: un domingo se reúnen, con el objeto concreto de vender una casa, una mujer con sus dos “hombres” anteriores, en compañía de su actual marido y podría observarse un supuesto conflicto. La situación mencionada sería punto de partida de una posible historia y sin embargo, aunque se hacen presentes los recuerdos, los reproches y las acusaciones, todo es tan pequeño que el recorrido es siempre periférico, elusivo. No hay núcleos, no hay centro. Y “las lenguas” se hacen eco de esa dispersión.

Los espectadores rodean la intimidad de estos personajes, que asumen posición de confesión sin confesarse porque ¿acaso hay algo para decir respecto de la propia vida?

Ni siquiera en el pasado existe algo que sea dado recordar, traer a la superficie de este presente árido, no queda lugar ni para la nostalgia.

Si se observa el espacio puede afirmarse que, simbólicamente, la mesa ocupa un relativo centro (este parámetro espacial es el único que ha de tener lugar) pero no funciona referencialmente como mesa. ¿Por qué? Tiene forma evidente de mesa, las sillas se presentan cercanas e inmediatamente articulan el conjunto pero la superficie rectangular está cubierta de pasto y los personajes se recuestan en ella como en un metonímico jardín, verbalmente presente. Un signo que da cuenta simultáneamente de algo que es y que no es a la vez puede pensarse como un gesto que señala la totalidad.

Se mencionaba anteriormente el argumento, el breve argumento, que podría funcionar como germen de un conflicto, sin embargo, aunque en un principio la expectativa se hace presente, espera ser satisfecha, luego se diluye y uno entiende que la propuesta no busca como fin el armar alguna historia.

La obsesión por eludir las historias se volverá a cruzar en el resto del corpus con el que aquí se trabaja. Y es eludir las de manera sistemática, manifestar la decisión de dejarlas a un lado.

⁴ Esta es por supuesto una concepción polifónica en relación a la Lengua.

En términos temáticos existe en este marco otra obra que podría considerarse de saga familiar, *Apenas el fin del mundo*. En este caso, de nuevo aparece la promesa del relato: un hombre de 34 años sabe que va a morir y decide visitar a su familia, a la que no ve desde hace ya bastante tiempo, para ¿comunicarles la noticia de su muerte? ¿despedirse? En fin, lectores y espectadores son testigos del regreso. En este caso la decisión de puesta recrea la distancia, incluso algunas escenas transcurren “allá en el fondo”, el espacio no recrea la intimidad de la primera persona enunciando su secreto.

La reconstrucción del espacio remite a casa familiar, el lugar del comedor, el del living, la hamaca del patio o el jardín. Los sitios se van ocupando o desocupando, se alternan armónicamente, iluminación mediante, inscriben la continuidad.

La información más preciada, la del aviso de la muerte, nunca saldrá a la luz. Si ese saber provoca conmoción entre los lectores/espectadores, no formará parte del juego.

Los otros no lo sabrán. Entonces existe necesariamente una doble lectura, una mirada doble. Lo que se instala en la superficie y lo que está por detrás, esto resignifica lo que sucede de manera constante.

Ahora bien, esta cuestión de lo familiar que aparece tematizado, podría pensarse desde las micropolíticas del deseo que postula Félix Guattari, porque no se trata en la propuesta de Lagarce de describir “objetos sociales preexistentes” (la familia lo es) sino de intervenir activamente como sostiene el teórico francés contra las máquinas del poder dominante. En alguna medida la escritura de Lagarce acciona contra la máquina del poder familiar, porque la disolución de la lengua y la disolución del conflicto, establecen correlato con esa máquina tradicional. Una micropolítica del deseo no se propone representar e interpretar algo en particular, puesto que no se sostiene en un objeto trascendente para darse seguridad. Ese objeto trascendente, culturalmente hablando, la familia, ha devenido inseguro y ya no puede ser punto de referencia. Ya no estamos, al decir de Guattari, en presencia de una unidad ideal que representa y mediatiza intereses múltiples, sino de una multiplicidad equívoca de deseos. Existe una convergencia de deseos y no un reagrupamiento en torno de objetivos standarizados. Si la familia era ese objetivo estándar, en torno al cual se agrupaban los deseos, ahora lo único que subsisten son los deseos, de carácter diverso, divergentes, individuales. Si como sostiene Félix Guattari “Conviene atribuir a cada uno una infancia, una relación con el saber, una representación del amor, del la honestidad, de la muerte (...)” para que las máquinas dominantes puedan mantener el dominio, la escritura familiar de Lagarce insiste en la imposibilidad de atribución.

Y como todo puede participar de la enunciación, tanto los individuos como las zonas del cuerpo, podría agregarse que todo puede insistir en la caída de la máquina dominante, desde la ausencia de relato hasta las lenguas.

En los casos que se estuvo analizando hasta ahora resulta sumamente interesante observar el final porque lo que se produce es un corte, un simple corte en el flujo de la interacción dialogal, la simple ausencia de la continuidad de la escritura.⁵

Este final abrupto también opera contra la máquina dominante, no existe la solución de conflictos, no existe siquiera la constatación de que los conflictos no se pueden solucionar. El modo más efectivo de horadar la dominancia es quitar toda posibilidad de certeza. De ninguna clase, incluso la pregunta sobre el final ¿realmente terminó? ¿qué signos concretos se tiene de ello? Ninguno. Absolutamente ninguno.

“Por las Palabras-Amo, todo se acomoda en cosas estables y en nombres unívocos...”

⁵ Se impone un comentario, porque el final abrupto en el texto dramático sólo se da en *Últimos remordimientos antes del olvido* y no en *Apenas el fin del mundo*, sin embargo la puesta de este último aparece “cortada” ¿qué característica propia del texto permite semejante decisión?

Jean-Claude Milner.

II. El planteo de Jean-Claude Milner remite a ciertos términos muy particulares, como por ejemplo, Sociedad, Ser, Historia, etc. El marco de la ficción puede trabajar desde parámetros más reducidos, con un menor nivel de alcance. Teniendo en cuenta esta particularidad este apartado construirá una analogía. La hipótesis es que en el marco de un texto en particular existen Palabras-Amo que son responsables de la estabilidad de las cosas y que son directrices para el resto de los nombres, estos funcionan como una especie de constelación alrededor suyo y en ese acto se constituyen en unívocos.

Como el análisis recae sobre *Las reglas de urbanidad en la sociedad moderna* podría afirmarse, que en este marco ficcional, se presupone que hay términos, Palabras-Amo, que organizan lo estable ¿hay posibilidad de regulación sin cierta estabilidad?

Lo primero que asegura Jean-Claude Milner es que, contra toda idea extendida, la Palabra-Amo no depende de su referente, no es por él que el nombre que lo designa tiene los efectos que tiene. Esta afirmación permite suponer que el referente puede ser variable, construido culturalmente en el marco de un sistema de creencias.

También sostiene que puede haber “amos grandes y pequeños, como hay grandes y pequeños agrupamientos, grandes y pequeñas Palabras-Amo” (1999:74) ¿Cuál sería la Palabra-Amo de base? Es evidente que “regla/s”, incluso podría sostenerse que el sintagma “reglas de urbanidad” funcionaría de este modo. Ahora bien, ¿qué acepción de “regla” puede cumplir esta función? ¿Lo que se debe seguir y obedecer porque ya está establecido? ¿El conjunto de instrucciones que indican cómo hacer algo o cómo comportarse? En la suma de ambas acepciones probablemente esté la respuesta, pero es necesario señalar que hay una pequeña trampa: lo que está establecido elude el marco que lo establece, surge como un proceso concluido de agente desconocido. Y por lo tanto se naturaliza y se abandona toda interrogación respecto de los porqués.

Las reglas se aceptan, en este caso sin cuestionamientos, por eso el vínculo con la autoridad no se discute.

Las reglas entonces son las que estabilizan las cosas y las cosas, en este marco, están vinculadas a dos clases de cuestiones: naturales y sociales. Pero lo natural (el nacimiento y la muerte) aparece mediado por la civilización, en tanto, del nacer y del morir lo que interesan son sus inscripciones en la municipalidad, es decir, los certificados tanto de nacimiento como de defunción.

Con respecto a lo social (porque el bautismo, el compromiso, el matrimonio, etc. tiene que ver con ello) el paradigma está dado, no totalmente pero sí de modo predominante, por la religión. La organización central de la vida regulada gira en torno a ciertos sacramentos, no existen dudas con respecto a la univocidad de estos términos, nadie se preguntaría en esta sociedad qué es el bautismo o el matrimonio. En la decisión de puesta, la actriz que lleva adelante el discurso lo hace desde una posición sumamente aristocrática (en consonancia con el léxico) vestida con finas ropas, en un espacio pequeño, demarcado, con sillas de un rojo tapizado.

La pregunta que sigue es si alguien puede hacerse cargo de la Palabra-Amo. ¿La dama que enuncia puede hacerlo? La respuesta automática es que no. En primer lugar porque las Palabras-Amo no pertenecen a ninguna clase de enunciadores particulares.

Si se observa la lista, larga, heterogénea, diversa, desnivelada, de normas a cumplir que deviene hiperbólica (se incluye desde una lista de nombres probables para un recién nacido, pasando por la necesidad de regalarle bombones a la madre, sin olvidar decir que el padrino a elegir debe tener dinero) se comprende que no existe sujeto individual capaz de hacerse cargo.

Este sujeto de enunciación imposible (¿será un agenciamiento colectivo de enunciación?) plantea claramente las reglas como naturales. La distancia, la ironía, el

humor permite la interrogación sobre aquello que de tan evidente ha dejado de verse. Podría pensarse la Palabra-Amo explicitada, puesta en evidencia con el objeto de cuestionarla.

¿Quién es responsable de este discurso explicitado? La dama, la que emite sonidos, la que recorre lexemas conocidos, la que recuerda los preceptos, no puede ser responsable de este complejísimo discurso. Esas palabras, a las que la mujer les presta el cuerpo, (como si ocupara un lugar vicario de toda una zona de la sociedad, sociedad además atravesada por el tiempo y la insistencia de costumbres), no son propias. Tal vez, no pueden ser exclusivamente propias. Ella representa, “está en lugar de”; es el colectivo social el que se hace cargo por acción u omisión de aquello que Jean-Luc Lagarce, texto dramático y Rubén Szuchmacher, dirección mediante, ponen cruel y divertidamente, de manera simultánea, de manifiesto.

Y de este modo, la Palabra-Amo parece perder su estabilidad, asoman pequeñas grietas en su capacidad de garantizar lo unívoco e indiscutible. Tal vez, entonces, lo dado empieza a cuestionarse y la máquina dominante de la que se hablaba respecto de otras obras empieza a perder, al menos en parte, algo de su poder.

“El lugar y el no lugar son más bien polaridades

falsas: el primero no se queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple

nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” Marc Augé. *Los “no lugares”*

III. En el último tramo de este artículo se analizará el tema del espacio en la última de las obras del corpus, *Music Hall*. “Siempre existe un lugar así, en ese tipo de ciudad, que se piensa puede servir de music hall: es en ese lugar que la acción transcurre” (2007: 38) Ese lugar que puede ser cualquier otro. Para los protagonistas de *Music hall*, un teatro puede ser un no lugar. Pero como sostiene Marc Augé, la oposición entre lugar y no lugar es falsa, no hay un borramiento absoluto del espacio en el que los actores se exponen frente a los espectadores, aun cuando los sitios sean más pequeños, el escenario no tenga puerta del fondo, no exista prácticamente la posibilidad de desplazarse. Lo que se mantiene en principio es el carácter relacional: el lugar del que mira y el lugar del que es mirado.

En alguna medida se relata la errancia de las giras, el cargar con el vestido y el taburete (escaso vestuario y objeto indispensable) para cada función. Y en el acto de instalarse en el escenario, éste se constituye en lugar.

En *Music Hall* se tematiza el recorrido, se relatan los viajes, se describen los espacios otorgados por los otros (de mala gana, en muchas ocasiones) y los contruidos por La Chica y los dos Boys. Ellos mismos no inscriben su identidad, son portadores de discurso, los vínculos que claramente se establecen son en términos de roles, ella y sus partenaires pero de cada uno ¿qué sabemos?

La puesta en Buenos Aires se inscribe en un Lugar, en el Maipo, con la historia y las connotaciones que comporta.

Una serie de figuras desfila antes del comienzo de la obra de Jean-Luc Lagarce propiamente dicha, y proponen un pequeño número, música o texto, en general humorístico, en alguna medida es la convocatoria al género, su homenaje, porque el autor francés ¿alguien lo duda? No propondrá un music hall “tradicional”.

En ese lugar/no lugar donde les tocará actuar esta vez, parece asomarse, nuevamente, una historia: unos teatristas en decadencia, que vivieron un tiempo de gloria ya perdido. Unos seres que son arrancados de su realidad más cruda cuando el show comienza.

Pero esto, se puede decir, es un “lugar común”. Y ya se sabe, si hay algo que Lagarce elude son los *topoi*. El lenguaje opera nuevamente para impedir las certezas, el registro del desorden cronológico comprueba la imposibilidad de la decadencia. Porque para que haya decadencia es necesario cierto orden en el tiempo. La palabra incapaz de garantizar nada en términos temporales se hace aquí más significativa porque incluye un planteo del orden de lo metateatral, a la manera Lagarce, insistencia léxica en el quehacer teatral, lexemas referidos a esa actividad, menciones vinculadas a las problemáticas específicas del teatro. Incluidas, las referencias al lugar del público: “ Y son las nueve y veinte y no vendrán, igual actuamos, hacemos como si (...) lloro bajo mi maquillaje y mi disfraz, sin ruidos importunos (...) trampeo hasta los límites del trampeo, los ojos clavados en ese agujero donde sé que no hay nadie. (...)” (2007: 70-71)

En el recorrido de parte de la dramaturgia de Lagarce⁶ se ha trabajado con dos términos que pueden parecer contradictorios, la noción de errancia y el planteo en relación con las Palabras-Amo. El modo más simple de resolver la contradicción sería afirmar que se han trabajado con textos distintos, lo que es básicamente verdadero. Sin embargo uno de los conceptos da cuenta de la dramaturgia de Lagarce y el otro también pero por oposición. Se había planteado que aunque se podía referir a la existencia de las Palabras-Amo, analógicamente entendidas, aquellas presentaban grietas, mostraban la marca de su ruptura. De acuerdo con esto se puede volver al concepto inicial para reafirmarlo: leer, ser espectador de Jean- Luc Lagarce es iniciar el camino de la errancia.

Bibliografía

Augé, Marc (1994) *Los “no lugares” Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
Gadet, Françoise y Pêcheux, Michel (1984) *La lengua de nunca acabar* México: Fondo de Cultura Económica.
Guattari, Félix (1995) *Cartografías del deseo* Buenos Aires: La marca.
Lagarce, Jean-Luc (2007) *Obras intempestivas* Buenos Aires: Ediciones artes del sur.
Milner, Jean-Claude (1999) *Los nombres indistintos* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

⁶ Queda fuera de este análisis Cabaret Lagarce, dirigido por Lorena Vega, basado en textos de Lagarce que por sus características de puesta son mucho más difíciles de aprehender. Pero este espectáculo también formó parte de la Semana Lagarce en Buenos Aires, construyendo un particular texto espectacular que se caracterizaba por cruzar el cabaret y lo didáctico (en el mejor sentido del término) pues presentaba brevemente características y biografía del autor francés de un modo muy original.