

Secreto y dramaturgia en Jean-Luc Lagarce

Estela Blarduni

Universidad Nacional de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

La etimología de la palabra secreto proviene del nombre latino, *secretus*, que a su vez deriva del verbo *secernere* que significa poner algo aparte, tal como denota en el indoeuropeo el prefijo 'se', y además, ponerlo en donde no llame la atención o donde no se pueda distinguir o analizar, en relación con el verbo *cerenere*, analizar. De modo que en su significado intrínseco la palabra connota el ocultamiento, la no revelación de una verdad que sólo es conocida por el o los dueños del secreto.

En el teatro el conflicto dramático puede a menudo surgir de un secreto, una verdad escondida o un enigma que se ofrece para ser develado y que, al conocerse, precipita la acción, desencadena la lucha interna del protagonista que puede debatirse con sus propios valores, o enfrentarse a los de los otros: el conflicto de Edipo en Sófocles se inicia con el desciframiento del enigma planteado por la esfinge y dramáticamente se intensifica a cada paso de la acción donde se avanza progresivamente en el descubrimiento de la propia identidad que redundará en el desenlace trágico; para la *Phèdre* de Racine confesar la pasión culpable, revelar a la luz del día su secreto amor por *Hypolite*, significa manchar el mundo con el pecado y desatar la tragedia inevitable; la larga escena del *deal* entre los dos personajes de Koltès en *Dans la solitude des champs de coton* implica dar a conocer, a través de los vericuetos y arabescos del diálogo filosófico, la oculta verdad del deseo.

En *L'Empire des signes* Roland Barthes ha señalado que negar el proceso de representación del secreto es una característica inherente al teatro occidental que lo contrapone al japonés. Al referirse a la función de aquel en los últimos siglos afirma: "est essentiellement de manifester ce qui est réputé secret (les "sentiments", les "conflicts") tout en cachant l'artifice

même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de lumière)¹. De este modo, el espectador en occidente, ante un ser humano en escena, busca naturalmente develar el secreto, a través del signo que refleja la interioridad del personaje o del universo teatral.

El propósito de esta ponencia es rastrear de qué modo aparece el tema del secreto en algunas obras de Jean-Luc Lagarce (1957-1995), uno de los dramaturgos más representados en el teatro francés actual, quien como Koltès murió prematuramente de Sida. Fue director, actor y escritor del grupo teatral La Rulotte que fundó con otros jóvenes en 1978, en Besançon, mientras estudiaba Filosofía y asistía a clases en el Conservatorio de Arte dramático. Con su compañía dirigió la puesta en escena de obras propias y adaptaciones de Racine, Kafka, John Ford, Feydeau, Ionesco, Molière, Marivaux, Wedekind, que le valieron una creciente aceptación de la crítica, pero sólo después de su muerte fue reconocido como autor teatral. En el 2007, cincuentenario de su nacimiento, se celebró el año Lagarce y sus obras fueron representadas y comentadas en varias ciudades del planeta, entre ellas, Buenos Aires.

En su tesis de maestría en Filosofía, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, defendida en 1980, Lagarce sostenía la necesidad de “profiter encore au maximum des possibilités de décalage existant entre le discours dramatique institutionnalisé et un discours de subversion, pris dans ces mêmes structures”, y encontraba que el absurdo era “la seule véritable innovation de l’époque contemporain...”², subrayando que, tanto la economía de recursos, como la ausencia de efectos espectaculares y la puesta en evidencia de los esquemas absurdos que rigen la vida humana, constituían una total subversión de las estructuras sociales.

En efecto, en sus primeras obras: *Erreur de construction*, (1977) *Carthage, encore*, (1978) y *Les serviteurs* (1981) el autor se manifiesta respectivamente deudor de Ionesco, Beckett y Genet.

Progresivamente se perfila en las obras de Lagarce una voz personal en una dramaturgia “disolvente”³, que cuestiona y transforma desde el texto mismo, las nociones tradicionales de acción, conflicto, intriga, personaje, espacio y tiempo.

I. Secretos y enigmas

En 1990 se estrena *Juste à la fin du monde*,⁴ obra que inaugura un ciclo de teatro de lo íntimo, que prosigue con *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*⁵ (1994) y con su última obra, *Le pays Lointain*⁶ (1995).

El tema de las relaciones familiares, de las constelaciones y roles que se tejen desde la infancia en el entramado de la vida en común, donde juegan sentimientos, resentimientos, amores, odios, culpas, celos, a veces gritados a través de eternas querellas, otras temerosamente susurrados o guardados en el silencio de la impotencia, recorre las tres piezas.

En todas ellas, aparece el personaje de un hombre joven que regresa a la casa familiar para morir o dar a los suyos la noticia de la proximidad de su muerte.

Le pays Lointain aparece como una suerte de reescritura amplificada de *Juste à la fin du monde*: el personaje de Louis aparece en el Prólogo de la primera comunicando el motivo de su retorno al hogar:

«pour annoncer,
dire,
seulement dire,
ma mort prochaine et irrémediable,
l'annoncer moi –même, en être l'unique messenger...» (208)

El mismo propósito reaparece en el inicio de *Le Pays Lointain*:

«Longue Date.- Histoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ces traces , revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir.» (277)

Varios intertextos relacionan ambas obras; en la segunda, además del personaje de Louis, la madre, los hermanos y la cuñada, se introducen otros, como el del Amante y El Padre, ya muertos .

Objetivamente, en ambas se asiste a la muerte psíquica y física del personaje que progresivamente se desvanece ante las imputaciones, demandas y querellas de sus familiares que se sienten abandonados por un

hermano mayor, ausente y extraño, quien aparentemente desprecia el medio provinciano de trabajadores al que pertenecen. Conocemos más de las frustraciones, deseos y resentimientos de aquellos, que sobre el protagonista cuyo silencio es a menudo interpretado por el resto como prueba de desamor.

Sin embargo, tal como el epígrafe de *Pays Lointain* lo sugiere, para el protagonista, junto a la angustia de la muerte está presente la necesidad irrefutable del amor:

«... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts...
[Claude Mauriac, *Le Temps immobile*].» (275)

En el desenlace, Louis se aleja de los suyos manteniendo el secreto de su muerte inminente que no ha podido confesar. Si el propósito de la visita enunciado en el inicio era develar a los suyos la verdad, el desarrollo de la acción escenifica el aniquilamiento paulatino de esa voluntad. El epílogo concluye con una imagen que alude a esa impotencia:

«Ce que je pense et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.» (419)

En *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) el conflicto dramático tradicional es reemplazado por el enigma planteado al lector o al espectador de la obra, acerca de la identidad, e incluso de la realidad del personaje de quien el resto espera un mensaje que también permanecerá ocultamente secreto.

En una sinopsis⁷ Lagarce definió la obra como “lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi.” La alusión a una danza por definición lenta y grave se corresponde con la estructura de una pieza que se desarrolla en doce secuencias separadas por puntos suspensivos entre paréntesis, que a la manera de frases musicales nacen como variaciones sobre el tema de la espera de las cinco mujeres innominadas y designadas como “L'Aînée”, “La Mère”, “La Plus Vieille”, “La Seconde” y “La Plus

Jeune". Personajes corales femeninos: tres hermanas, la madre y la abuela, reunidas en torno del varón de la casa que había sido echado por el padre y que ha regresado tras años de ausencia y, aparentemente, duerme agotado en la habitación de la infancia.

La maldición del padre y el retorno del hijo pródigo, puntos neurálgicos en el discurso de las mujeres, evocan las variadas representaciones pictóricas de la alegoría a lo largo de los siglos y, fundamentalmente la de Jean Baptiste Greuze en el siglo XVIII y su díptico "El hijo ingrato" y "El Hijo castigado", elogiado por Diderot en los *Salons*.

La tirada inicial a cargo de la hermana mayor inaugura la frase-título que será retomada como una obsesiva letanía de melancolía y soledad que resume toda la trayectoria de la obra a través de expansiones, paralelismos, retornos o efectos sorprendidos que, por medio de la disposición del texto en versos libres, construye un ritmo encantatorio: "L' Aînée - J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne". (227)

En la misma escena, el personaje establece una segunda instancia: la constatación del retorno del hombre esperado:

«J'attendais la pluie, j' espérais qu'elle tombe,
 J'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours
 attendu, j'attendais et je le vis,
 j'attendais et c'est alors que je le vis, celui là, le *jeune*
frère, prenant la courbe du chemin et montant vers
 la maison, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant
 d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact qu'il appa-
 rut, et que je le vis.» (229)

Patrice Pavis⁸ ha señalado la metáfora del umbral como un cronotopo esencial de la obra: línea imaginaria separadora y de transición, en donde el espacio se muda en tiempo y recíprocamente, el tiempo en espacio. Tanto en el inicio como en la conclusión de la pieza, aparecen las mujeres en actitud de espera en el umbral de la casa familiar, sitio de pasaje de aquel que se ha ido y aparentemente regresó, lugar límite entre el interior o el origen, y el exterior o el Mundo, entre un pasado reconstruido, un presente frágil y un porvenir incierto donde acecha la muerte.

Cada una de las mujeres evoca los años pasados en la espera , y de esa evocación surgen como sucede con los personajes de la familia en las otras dos piezas, sus existencias malogradas, los miedos, los deseos, las culpas, sus enfrentamientos y desacuerdos. Aparecen distintos puntos de vista, diversos matices e interpretaciones como si rivalizaran en poseer el recuerdo más nítido de quien se ha ido: el nieto, el hijo, el hermano violento, encantador o indiferente. De este modo, toda la obra constituye una suerte de ritual repetitivo que reniega de los principios tradicionales de la intriga como un encadenamiento lógico o cronológico de situaciones. Tampoco existe un enfrentamiento dialógico sino que, de réplica en réplica cada una continúa su propia idea describiendo de modo épico, reiterativo y amplificador.

Las cinco voces femeninas apenas esbozan una diferenciación neta entre sí, los contrastes de caracteres o de edades se esfuman para lograr un efecto de conjunto, en todo caso se manifiestan como “figuras”, criaturas de la lengua, portadoras de una rítmica de la enunciación semejante⁹ que las convierte en un personaje femenino coral, suerte de conciencia especular asediada de ambigüedades e incertidumbres.

De las distintas versiones que acerca del hombre en la larga noche de su regreso cada una de las mujeres profiere, el lector extrae pocas certezas, en todo caso, la duda de una existencia probable y la incertidumbre de lo que ésta representa.

Echado por el padre a causa de una razón desconocida, ligada probablemente al rechazo de los valores impuestos, el hombre joven —quizás el artista, el marginal, el homosexual, el rebelde— regresa, no para contar su viaje o sus batallas, sino para callar y, probablemente para morir, tal como se explicita metafóricamente o literalmente en el discurso de las mujeres que velan su sueño:

La Plus Vieille.- ... “l’assombrissement de plus en plus doux,
de plus en plus lent,
sa disparition sans revenir à nous, la noyade dans le
sommeil le plus profonde? Sa mort? (232-233)

En el centro del quinteto de mujeres con reminiscencias de personajes de García Lorca y Chéjov, la figura nodal varonil aparece sin embargo

vacía. Todas las conversaciones giran en torno a su persona, pero jamás se lo ve o se lo escucha, y sólo se sabe que ha regresado para morir.

En el desenlace la resolución queda pendiente en la actitud de espera de las mujeres. ¿no será acaso el varón solamente la expresión inconsciente de sus deseos? Queda en el lector-espectador la interpretación de la obra, ya sea como como una metáfora de la lucha entre los géneros, como una parábola de las relaciones con el otro, o como una escenificación de la humanidad toda.

Ex-profeso he dejado para el final la ineludible conexión autobiográfica que todo lector de *Diario*¹⁰ de Lagarce, establece con el contenido de las obras comentadas: la constatación del progresivo deterioro de su salud, la muerte de su pareja, Gary, quien lo abandona para morir en soledad, la imposibilidad de comunicación con su familia, la idea recurrente del suicidio, la necesidad imperiosa de amor, el sentimiento de soledad. Paralelamente el *Journal* perfila un hombre de una prodigiosa e inquebrantable voluntad de trabajo hasta los últimos días de su vida, apasionado por la lectura, el arte, el cine y la música, desenfrenado en la búsqueda de amores, rodeado de amigos ineludibles, entre ellos el actor François Berreur, a quien nombró heredero de su obra y es en la actualidad uno de sus principales difusores.

Si de algún modo en las piezas teatrales percibimos a Narciso en escena, lo importante es, como Lagarce mismo comentaba a propósito de los ensayos de *j'étais dans ma maison*, apoyarse en el texto y no sobre una eventual historia anecdótica,¹¹ percibir el trabajo literario y dramático que obra sobre los datos de la realidad.

Finalmente querría destacar una frase que el autor escribió en su *Diario* en el peor momento de su enfermedad, en medio del aislamiento físico y social, cuando sólo lo sostenía la esperanza de poseer un secreto de amor:

- «—Oui, je pensais au-delà du raisonnable qu'il pouvait m'arriver encore quelqu'un que j'aime et qui m'aime, que je puisse avoir la douceur, un secret...» (272)

 Notas

- ¹ Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1980, p. 80.
- ² Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000, p. 158.
- ³ Ver: Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Collin, 2007, p. 184.
- ⁴ Lagarce, Jean-Luc "Juste à la fin du monde" en: *Théâtre Complet.*, TIII, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999, p.p. 203-280. En adelante, se indicará entre paréntesis en el texto el número de página de las citas correspondientes.
- ⁵ Lagarce, Jean-Luc. «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne» en: *Théâtre Complet*. T.IV, Besançon: Les Solitaires intempestifs, p. 223-269. En adelante se indicará entre paréntesis en el texto, el número de página de las citas correspondientes.
- ⁶ Lagarce Jean Luc. «Le Pays Lointain» en: *Ob.cit.* T IV, p.p. 273-419.
- ⁷ citado en : www.theatre.contemporain.net Jean LucLagarce.
- ⁸ Pavis, Patrice. *Ob. cit.*, p. p. 187-188.
- ⁹ Ver al respecto: Sermon, Julie: "L'entre-deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude". En: *Problématiques d'une oeuvre*. Colloque de Strasbourg, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007.
- ¹⁰ Lagarce, Jean-Luc. *Journal 1977-1970, 1990-1995*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008.
- ¹¹ Ver: Lagarce, *Journal.1990-1995*, p. 48.

 Bibliografía

- AAVV *Problématiques d'une oeuvre*. Colloque de Strasbourg, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007.
- BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1980.
- LAGARCE, Jean - Luc. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Collin, 2007.
- www.theatre.contemporain.net Jean-Luc Lagarce.