

EL CUERPO DISCURSIVO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE LA PUESTA EN ESCENA DE *HISTORIA DE AMOR (ÚLTIMOS CAPÍTULOS)* DE JEAN-LUC LAGARCE DIRIGIDA POR MARCELO VELÁZQUEZ

Marcelo Velázquez

Universidad Nacional de las Artes

mbvelazquez@fibertel.com.ar

Resumen

Este trabajo propone una reflexión sobre la puesta en escena de la obra *Historia de amor (Últimos capítulos)* (1992) del autor francés Jean-Luc Lagarce bajo la dirección de Marcelo Velázquez, en el contexto del llamado *teatro posdramático* contemporáneo. Lehmann [1999] propone que “frente a una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral, parece sensato llamar *posdramático* a un sector significativo del nuevo teatro. Al mismo tiempo, el nuevo *texto* de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*”. En este sentido, para la configuración de un nuevo objeto artístico a partir de las matrices significantes del texto dramático original, el desafío lo constituyó la transposición de los cuerpos puramente discursivos –los personajes del texto de Lagarce– a cuerpos parlantes, narradores –los cuerpos de los actores, reales en la escena. Estos cuerpos parlantes cobran dramatismo por la propia imposibilidad de narrar acontecimientos del pasado y recurren a diversos objetos técnicos relacionados con ese pasado en un intento desesperado de dar cuenta de una

historia que se les escapa permanentemente. Así, “operan” la escena de manera autoreflexiva y autotemática para que el acontecimiento teatral suceda.

**Teatro contemporáneo francés, Jean-Luc Lagarce,
Análisis dramaturgico, Puesta en escena**

*Iremos donde quieras, cuando quieras, y nos amaremos aún, cuando el
amor muera.*

Joe Dassin

*Y, sin embargo, a veces, el relato me pareció más exacto, más exacto que
lo que había sido la realidad que habíamos vivido.*

Jean-Luc Lagarce

Hay que creerle siempre a la narración, nunca al narrador.

D.H. Lawrence

Esta exposición está pensada a la manera de apuntes de director para la puesta en escena de la obra *Historia de amor (Últimos capítulos)* (1992) del autor francés Jean-Luc Lagarce.¹

En este devenir de los últimos años en la dirección escénica, el placer ha sido encontrarme sucesivamente con grandes problemas en los materiales que me interesaba poner en escena. Estos problemas se constituían en la matriz productiva y creativa del hecho escénico. Las

1 La obra *Historia de amor (Últimos capítulos)* de Jean-Luc Lagarce se estrena por primera vez en Buenos Aires el 1° de septiembre de 2013, bajo la dirección de Marcelo Velázquez en ElKafka Espacio Teatral de la Ciudad de Buenos Aires con las actuaciones de Marcelo Bucossi, Mercedes Fraile y Daniel Goglyno y el siguiente equipo artístico: Traducción del original en francés: Mabel Crescente, Escenografía: Ariel Vaccaro, Iluminación: Alejandro Le Roux, Vestuario: Julio Suárez, Música original: Pablo Bronzini, Entrenamiento vocal: Natalia Cappa, Diseño gráfico: Natalia Bisutti, Fotografía: Aixa Alcántara, Asistencia de dirección: Mabel Crescente y Coordinación de producción: Christian Di Desidero.

preguntas “¿cómo se hace esto?” y “¿qué forma darle a esta obra?”, cuasi infantiles aunque fundamentales para la creación, me permitieron iniciar un camino de indagación artística para llevar adelante la construcción de un objeto –muy concreto, complejo y multidisciplinario– que fue la puesta en escena de esta obra de Lagarce. El gran problema de *Historia de amor (Últimos capítulos)* de Lagarce es discursivo, la gran tragedia es discursiva. Y, tratándose del teatro, la tragedia se potencia ya que se requieren unos cuerpos –los de los actores– para que el verdadero acontecimiento, la representación, suceda. Y “cuya repetición noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden del acontecimiento, es decir, singular.” (Badiou: 2005, 137). Los cuerpos de los actores en esta obra de Lagarce se constituyen en portadores de puro discurso, pura acción discursiva, quedando atrapados en una tensión desesperada por actuar-hablar. La narración se impone, debe imponerse, para que el acontecimiento suceda. Ocurre casi nada en Lagarce, todo está en el lenguaje, el habla, las palabras, y en la forma de decir lo imposible de decir.

La anécdota es muy simple: Dos hombres y una mujer intentan contar/escribir la historia de amor que vivieron los tres juntos. “*Este es el resumen de la historia: Vivíamos los tres juntos. Alguien traiciona*”² –dice el Primer Hombre. *Historia de amor* es el intento y la imposibilidad de reconstrucción de esa historia. El ejercicio del recuerdo configura sus versiones: *Historia de amor* es una carta, una canción, un libro, una llamada telefónica, un trabajo... “Y, sin embargo, a veces, el relato me pareció más exacto, más exacto que lo que había sido la realidad que habíamos vivido – dice La Mujer.”

La obra está escrita con la estructura de la novela moderna: un prólogo, una primera, segunda y tercera parte, y un epílogo. Gesto de escritura que inaugura la expectativa de una gran narración. Pero cada una de estas partes y el recorrido de la obra en su totalidad contradice

2 A partir de aquí, todas las citas del texto son tomadas de la traducción al castellano realizada por Mabel Crescente para la puesta en escena de la obra.

permanentemente esa propuesta de estructura ya que lo que se relata es mínimo. En realidad, y paradójicamente, sólo conocemos el resumen de la historia: “Vivíamos los tres juntos”. Las distintas partes de la estructura dramática se anulan a sí mismas en el hablar de los personajes. Enuncian cada una de estas partes de manera grandilocuente para no contar nada, para que no suceda nada, para olvidarlo todo. De esta manera, se lee un pensamiento *lagarceano* sobre el teatro. Un teatro contemporáneo que ya no tiene nada para contar, nada para decir, sólo estertores, balbuceos de algún intento de narración que inmediatamente se sumerge en el olvido. Para Alain Badiou,

[...] ese acontecimiento, cuando es realmente teatro, arte del teatro, es un acontecimiento de pensamiento. Eso quiere decir que el agenciamiento de los componentes produce directamente ideas [...]. Esas ideas son ideas-teatro. Eso quiere decir que no pueden ser producidas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y, también, que ninguno de los componentes tomados aisladamente es apto para producir las ideas-teatro, ni siquiera el texto. La idea adviene en la representación y por ella. Es irreductiblemente teatral y no preexiste a su advenimiento. (Badiou: 2005, 137).

Por lo tanto, la focalización sobre la estructura del texto emerge como una matriz de productividad escénica que da cuenta, en el advenimiento de la representación, de un concepto de teatro en Lagarce que implica la disolución del teatro mismo. Cómo dar cuenta, entonces, en la representación teatral, de la imposibilidad del teatro. Cómo dar cuenta con la presencia en escena de tres actores, tres cuerpos parlantes, de un no-teatro.

Este fue el objetivo de la puesta en escena de *Historia de amor* (*Últimos capítulos*) de Lagarce. Para la configuración de un nuevo objeto artístico a partir de las matrices significantes del texto dramático ori-

ginal, la propuesta se constituyó en la transposición de los cuerpos puramente discursivos –los personajes del texto de Lagarce– a cuerpos parlantes, narradores –los cuerpos de los actores, reales en la escena. Estos cuerpos parlantes cobran dramatismo por la propia imposibilidad de narrar acontecimientos del pasado, quedando atrapados en un sistema de falta de certezas acerca de episodios de la vida que compartieron. Quedan atrapados en lo que Jameson [1980] llamó “la cárcel del lenguaje”. Así, son recurrentes las locuciones “quizás”, “tal vez”, “puede ser”, “o bien”; “no lo recuerdo”, “me parece”, “es posible”, y las preguntas que se hacen los personajes a sí mismos, que ponen en duda todas las referencias del relato y generan contradicciones recurrentes acerca de la historia que intentan contar.

Lehmann [1999] propone que “frente a una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral, parece sensato llamar *posdramático* a un sector significativo del nuevo teatro. Al mismo tiempo, el nuevo *texto de teatro*, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que dejó de ser dramático”.

Sin entrar en las discusiones sobre las modas y modalidades de los *pos* en las lecturas del arte contemporáneo, la propuesta directorial apuntó a producir acción y situación dramática donde parecía no haberla. ¿Qué mayor drama que el de no recordar? ¿Qué mayor drama que el de no poder?

El drama de la obra se instala en el problema de la enunciación discursiva y de la referencia. ¿Quién habla? ¿Quiénes son? ¿A qué se refieren?

“LA MUJER. - Ella, la mujer (yo), ella, ríe suavemente.

Puede ser –no se la distingue muy bien- puede ser

Que también lllore, un poco, es posible.

EL PRIMER HOMBRE. – Una noche.

Una noche, él, el Primer Hombre.

(Es la historia de dos hombres y una mujer).

Él, el Primer Hombre.

LA MUJER. – Vos.

EL PRIMER HOMBRE. – Exacto. Yo.

El Primer Hombre, él, yo - ¡no empieces a confundirme!”

Los personajes son sujetos de sus enunciados y, alternadamente, se objetivan, confundiéndose a sí mismos como sujetos de discurso. Así, el drama discursivo y la recursividad hacia el interior de la obra se intensifica y estos personajes asumen en la escena el lugar de actores (reales) que representarán a los personajes de esta historia de amor que se intentará contar/escribir. El límite entre lo que representan y lo que son –actores- es muy difuso en la propuesta lagarciana. La versión escénica da cuenta de esto al traer un pasado que corresponde al pasado de los actores, utilizando diapositivas que muestran fotografías de los actores en su juventud. Las diapositivas se encuentran tematizadas en el texto e instalan un momento de nostalgia por ese pasado perdido y añorado. Este es el momento en que el espectador ve que estos personajes de ficción de la obra de teatro (El Primer Hombre, El Segundo Hombre y La Mujer) hablan de ellos mismos, se señalan y reconocen como ellos-mismos-actores en sus fotografías de juventud. Los actores, hoy en sus cincuentas, evidencian su propio pasado a partir de las diapositivas de sus vidas reales. En el presente de la representación están estos cuerpos de los actores que echan mano de sus propias fotografías como únicas testigos de la juventud y del amor perdido.

De esta misma manera, la puesta en escena recurre a diversos objetos técnicos, hoy en desuso, relacionados con el pasado, en un intento desesperado de dar cuenta de una historia que se les escapa permanentemente. Así, los actores operan literalmente en la escena, de acuerdo con las instrucciones del texto de Lagarce: colocando las diapositivas, reprodu-

ciendo en un tocadiscos una canción de amor (*L'été Indian* de Joe Dassin), y construyendo a partir de casetes y un radiograbador el ámbito sonoro (ruidos de tren, sonido de teléfono). Por lo tanto, la puesta en escena se autoabastece en sus elementos en el presente de la representación.

El acontecimiento es posible porque los actores activan la maquinaria de un relato que no se termina de construir pero que, contradictoriamente, avanza. Y lo hace, además, porque unos de los personajes es un escritor que emprende la tarea de escribir la historia de amor que vivieron los tres juntos. La historia de amor se escribe y se lee (se dice), así como se desvanece recurrentemente en el sistema lagarciano. Escribir (decir) es, para Lagarce, morir. Así, en la puesta en escena, el escritor se encuentra durante el transcurso de toda la obra frente a la máquina de escribir, se aleja, vuelve a ella, y, a la manera de un gesto agónico, no escribe, no puede escribir, ya escribió o, quizás, no lo hizo nunca. La escritura se presenta aquí como la imposibilidad de fijación. Una vez más, la paradoja. No hay forma de reconstruir, de ordenar, de fijar la historia.

La puesta en escena de *Historia de amor (Últimos capítulos)* de Jean-Luc Lagarce se presenta como una puesta en abismo donde los personajes/actores están narrando/leyendo/escribiendo capítulos de la obra *Historia de amor*, intentando completarla a partir de recuerdos que siempre los traicionan al ponerlos en palabras, y buscando un final que rehúsan encontrar.

“LA MUJER.- Epílogo. Y en fin, las cosas iban cada vez más rápido,
Todo se atropellaba,
estábamos muy lejos de lo que hubiéramos querido vivir,
muy lejos de lo que debía estar escrito.
Un día, sin haber terminado el libro
- a lo mejor ni siquiera había escrito una línea y se
alegraba con contarnos la historia- un
día, muere encima de él.

violento y ahogado a la vez.

O, incluso, lo abandona,

Se desinteresa,

cuenta otra cosa.

Dice, como última pirueta, una última confesión, dice que no era eso lo que había previsto decir, escribir.

‘Historia de amor’, originariamente era otra historia.

EL SEGUNDO HOMBRE.- ¿Fin? ¿Es el final?

Respondé”.

Estos cuerpos discursivos de la obra de Lagarce permiten pensar, en el contexto del teatro contemporáneo, nuevos paradigmas de representación y de construcción escénica que ponen en jaque los pilares mismos de las convenciones del teatro en Occidente. Pensar el llamado teatro posdramático o la posibilidad de disolución del teatro como un modo altamente productivo de creación artística para nuevos caminos en la dirección escénica.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain. (2005). Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric. (1980). La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Buenos Aires: Ariel.
- Lagarce, Jean-Luc. (2007). Teatro 1. Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). Teatro posdramático. México: Cendeac.