



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Reconstrucciones del pasado: estudio comparativo sobre la obra
dramática de Jean-Luc Lagarce y de Alejandro García**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

Presenta:

José Emilio García Acevedo

Tutora:

Dra. María del Carmen Leñero Elu
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Ciudad de México, Octubre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Presentación	3
Introducción	8
I. La herencia teatral	8
II. Reconstrucción de la anécdota	18
III El recorrido de la mirada	23
Capítulo I. El futuro cancelado	27
Capítulo II. El presente está en otra parte	44
Capítulo III. Puesta en escena del pasado	54
Conclusiones	82
Anexo. Esquema de la reconstrucción de los personajes	84
Bibliografía	85

Presentación

Este texto es una reflexión sobre el pasado, sobre la necesidad de voltear hacia él y sobre las relaciones que con él puede establecer un individuo. Al mismo tiempo, es una investigación literaria sobre dos obras de teatro. Mi objetivo es analizar estos textos — examinar su anécdota, su estructura, sus personajes, su conflicto, su acción, descubrir y describir las estrategias y los recursos literarios que las hacen, a mi juicio, fascinantes— y permitir que conduzcan mi meditación sobre el ayer.

Me interesa indagar sobre las circunstancias que impulsan a los personajes y a los autores a posarse en el pasado; imaginar el gesto mismo de voltear y dar la espalda al porvenir; analizar el recorrido de la mirada y el pensamiento hacia otra dirección.¹ Me pregunto por el contenido del recuerdo: ¿se trata de una visión idealizada o de una tragedia, de una historia oculta, de fragmentos de un relato o sólo de un vacío que se intenta llenar? Intento comprender el objetivo del gesto retrospectivo: ¿se busca preservar el pasado, modificarlo, erradicarlo, volverlo a experimentar? Inquiero si es posible lograr alguno de estos objetivos y si la respuesta nos dice algo sobre la esperanza: ¿es factible regresar el rostro hacia el futuro o, por el contrario, la mirada se encuentra condenada a permanecer en el ayer?

Los autores que abordo para guiar mi reflexión son el mexicano Alejandro García (1983) y el francés Jean-Luc Lagarce (1957), más precisamente los textos *El signo de Babinski* del primero y *De Saxe, roman* del segundo. He elegido estos autores, en primera instancia, puesto que casi la totalidad de su obra se centra en el pasado. De un trío de ancianos que se las ingenia para irrumpir en la vejez de sus propias hijas (*Relieve contra*

¹ Si tomamos en cuenta que, por lo general, al desplazarnos nuestra mirada se posa en el lugar al que nos dirigimos, hacia lo que está por llegar, es decir, hacia el futuro, podría decir incluso que el pasado es la dirección contraria.

fondo evasivo), a un joven que regresa a casa después de una ausencia prolongada para comunicar que ha de morir en poco tiempo (*Juste la fin du monde*); de un grupo de personajes que intentan esclarecer su historia narrándola (*Los cielos azules de Versec*), a un trío de actores que relatan su antigua empresa artística y su fracaso (*Music Hall*); de un hombre y una mujer que al quedar encerrados en una cabaña con una anciana destapan el horror de su niñez (*El corpúsculo de Herbst*), a un par de hombres y una mujer que se rencuentran para vender la casa que compraron en la juventud (*Derniers remords avant l'oublie*); la producción dramática de ambos autores se encuentra invadida por la presencia amenazadora del pasado.

Esta coincidencia temática se ve acentuada por el hecho de que en ambas producciones dicho pasado se relaciona frecuentemente con diversas manifestaciones del fracaso (artístico, profesional, amoroso, incluso del fracaso de poner en orden el recuerdo), así como del aislamiento, de la inmovilidad, del abandono y de la incapacidad de hallar el olvido. La coincidencia resulta así mismo, hasta cierto punto, formal: la narración, la fragmentación de la anécdota y la polifonía² son algunas de las características que se hallan en ambas producciones dramáticas. Pero además de enunciar lo que las obras tienen en común, busco encontrar lo que hay de diverso en aquello que comparten. En otras palabras, gracias a sus similitudes temáticas y formales, es posible llevar a cabo una comparación entre las obras que me permitirá profundizar en sus particularidades y analizar la

² Más que a la existencia de varias voces, me refiero a la independencia del discurso de cada personaje. Es decir, que sus parlamentos no siempre se relacionan de manera directa con la enunciación de los demás, como sucede comúnmente en un diálogo, sino que cada voz es libre de abordar los temas que desee y de utilizar registros diferentes, sin importar si dichos temas o dichos registros contrastan con las voces de los otros personajes o con la situación en la que se encuentran. En algunos casos, como en *Los cielos azules de Versec* de García o *Hollywood* de Lagarce, daría la impresión de que no hay diálogos, sino un conjunto de monólogos intercalados.

repercusión que encierran dichas diferencias, la visión específica del teatro y del pasado que ofrecen al lector.

El segundo motivo detrás de la elección de los autores está relacionado con mi interés por el teatro de las últimas décadas (*De Saxe, roman* data de 1985 y *El Signo de Babinski* de 2010). Considero que varias de las modificaciones que ha sufrido el texto teatral de finales del siglo XIX a nuestros días sostienen una íntima relación con el pasado: el uso de la narración, el desplazamiento del conflicto, la fragmentación de la anécdota o la disolución del personaje, por ejemplo.³ Mi propósito no es, sin embargo, realizar un panorama de dichas modificaciones, sino examinar la forma en que el uso contemporáneo de diversos recursos literarios puede articularse con el acercamiento hacia el ayer. Dichos recursos me interesan, así, en tanto que pueden arrojar luz sobre los fenómenos que tienen lugar en las obras elegidas, en tanto que reflexionar sobre ellos puede hacer avanzar el pensamiento sobre lo que sucede en estos textos.

La elección de *El Signo de Babinski* y de *De Saxe, roman* de entre el amplio corpus que representaría el conjunto de las obras de García y de Lagarce se relaciona así mismo con este interés por realizar un análisis comparativo; pero si anteriormente hablé de hallar lo diverso en lo semejante, ahora diría que también puede tratarse del movimiento contrario: advertir que aquello que aparenta ser distinto es en realidad un fenómeno análogo. Baste decir en este momento que, si bien los recursos formales que estas dos obras

³ En su introducción a *Lexique du drame moderne et contemporain* —compendio de reflexiones en torno a los cambios que han sufrido varios de los conceptos más significativos del teatro a partir de finales del siglo XIX— el investigador Jean-Pierre Sarrazac añade una nota al pie en donde aclara que la así llamada “Crisis de la forma dramática” bien pudo haber comenzado antes de Esquilo y que no existiría razón alguna para que ésta acabara nunca, de no ser con la muerte del teatro mismo. Afirma entonces: “...ce qui nous importe, de notre point de vue de poéticiens du drame moderne et contemporain, c’est sa pertinence [del término ‘crisis’] aujourd’hui”. Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 19. Del mismo modo, si bien es cierto que en otras épocas se ha echado mano, de una u otra forma, de los recursos que aquí he mencionado, mi interés se centra en las implicaciones que su uso tiene dentro de dos obras y de un contexto preciso, no en su carácter aparentemente innovador.

utilizan parecerían apuntar a dos acercamientos al pasado bastante diferentes, mi interpretación de los textos me lleva a proponer que se trata más bien de dos procesos similares. Más adelante argumentaré en qué radica este parentesco y de qué forma repercute en lo que las obras pueden decir sobre el ayer.

Espero que este trabajo también pueda ser de alguna ayuda para quien se interese por los textos dramáticos de García⁴ y de Lagarce, o por el teatro contemporáneo en general. En cuanto al autor mexicano, éste es el primer análisis que se realiza sobre su obra, por lo que bien podría ser una referencia para futuras investigaciones, ya sean sobre el resto de su producción dramática actual —puesto que he de centrarme en sólo uno de sus textos— o sobre sus eventuales obras posteriores. Lagarce, por su parte, ha sido uno de los autores más representados en Francia,⁵ y no son pocos los artículos que se han escrito sobre su teatro. No obstante, el texto que aquí me concierne ha pasado más bien desapercibido por la crítica,⁶ la cual suele centrarse en seis o siete obras⁷ de un total de veinticinco, de manera que resta todavía un amplio y valioso terreno para la investigación. En México, además, los textos de Lagarce se han montado en muy escasas ocasiones,⁸ y escasas

⁴ Si bien se trata de un autor joven —actualmente tiene 33 años—, su producción dramática es extensa y, más importante, especialmente atractiva. Además de su labor como dramaturgo, se ha desempeñado como actor, como director de alrededor de una veintena de puestas en escena, como docente de teatro y como novelista. En cuanto a la edad, resulta curioso que, si tomamos en cuenta que Lagarce falleció a los 35 y escribió *De Saxe, roman* a los 28, este análisis abordaría las obras de dos autores que antes de llegar a los 30 habían dedicado la mayor parte de su producción dramática al pasado.

⁵ De acuerdo con cifras del Centre National du Théâtre, del 2002 al 2003 se representaron dieciocho textos de Lagarce un total de 409 ocasiones, cifra que rebasa por mucho las puestas en escena de textos de Bernard-Marie Koltès, con 198 ocasiones y quince textos. Datos tomados del estudio *La création en chiffres* del Centre National du Théâtre, citado en <http://annee.lagarce.net/>, marzo, 2016.

⁶ Sólo he hallado un artículo sobre *De Saxe, roman*: Marie-Isabelle Boula de Mareuil, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*.

⁷ Principalmente: *Histoire d’amour* en sus versiones (*repérages*) (1983) y (*derniers chapitres*) (1991), *Derniers remords avant l’oubli* (1987), *Juste la fin du monde* (1990), *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1993), *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne* (1994) y su última obra *Le Pays lointain* (1995).

⁸ Según el sitio www.lagarce.net, se han montado en México: *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* (en español *Las Reglas del buen vivir en la sociedad moderna*) en 2008 y 2010; y *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, con los títulos *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera* en 2005 y

también son las menciones que pueden encontrarse sobre su obra,⁹ de modo que este trabajo podría fungir como puerta de entrada hacia su producción dramática.

Por último, quisiera imaginar que esta investigación es también una invitación; por un lado, a reflexionar sobre dos textos dramáticos contemporáneos, y por otro, a adentrarse en la consciencia de dos personajes y dos autores cuya mirada está anclada en el ayer.

Estaba en mi casa esperando la lluvia en 2002. Esta última fue dirigida por Ángel Hinojosa, mientras que el director de las demás obras fue Germán Castillo.

⁹ Por ejemplo Anne Ubersfeld en el artículo “El habla solitaria”, en *Acta poética*, (24 – 1) primavera, 9 – 26.

Introducción

I. La herencia teatral

El teatro guarda una íntima relación con el pasado, tan antigua que puede ser percibida en algunas obras de Esquilo. En la trilogía de *La Orestía*, por ejemplo, al volver de la guerra de Troya, Agamenón debe enfrentar las consecuencias del sacrificio que ha hecho de su hija, Ifigenia, hace más de una década atrás. Las palabras de su esposa, Clitemnestra, al recibir al rey en el palacio buscan transmitir regocijo por su regreso, como si la muerte de Ifigenia hubiera sido comprendida y olvidada, como si la emoción hubiera sido apaciguada por el paso del tiempo. No obstante, el pasado resurge casi de inmediato y Agamenón paga con su propia vida la que ha tomado de su hija. La muerte de Casandra, prisionera del rey, en esta primera parte de la trilogía es reveladora: no hay triunfo más completo del pasado que el asesinato de quien puede vislumbrar el futuro. Un segundo ejemplo es el de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, quien tras haber vengado la muerte del rey es perseguido por las Erinias, diosas de la venganza, las cuales buscan a su vez que la sangre de la reina sea resarcida con la de su hijo. Sólo la intervención de Apolo logra librar a Orestes del acecho del pasado.

Otro caso emblemático es el de *Los persas*, pues la mirada hacia el ayer toma un camino distinto. La anécdota no está ligada con los mitos sino con eventos que el mismo autor experimentó, la victoria de Grecia sobre Persia durante las guerras médicas, y se relaciona más con el destino de dos civilizaciones que con el de individuos concretos. Diríase que es una mirada que se acerca más a la Historia que al mito, o como afirma José

Alsina Clota —editor y traductor de las obras de Esquilo de la versión de Cátedra— de un momento donde La Historia se convierte en mito.¹⁰

La liga entre el pasado y el teatro es a tal punto significativa que el narrador y ensayista albano Ismaíl Kadaré ha propuesto que el origen mismo del teatro se relaciona con la necesidad de acercarse al ayer. Kadaré plantea que el rito funerario griego fungiría como antecedente del espectáculo teatral, en primer lugar, como un sitio de reunión que permitiría la catarsis: “En ninguna parte se apoderan tanto el temor y la piedad del espíritu humano como en una ceremonia fúnebre”;¹¹ en segunda instancia, a causa del papel de las plañideras, quienes expresaban el dolor de los presentes y al mismo tiempo lo moldeaban desde cierta distancia emocional:

Allí, en aquel escenario, en aquel terreno con un agujero en medio, quedó de manifiesto que lo que ante todo suscitaba el interés de los demás no era el llanto directo de las madres y de las hermanas sino su representación, no el dolor tosco sino el cincelado artificialmente, el *arte*, en una palabra.¹²

Y finalmente, porque el teatro permitiría darle voz y cuerpo al individuo entorno al cual se desarrollaba el rito funerario, el muerto mismo:

El retorno del difunto, su resurrección, ha constituido sin duda el anhelo supremo del género humano. Ante la imposibilidad de lograrlo, los primeros poetas trágicos crearon su imitación: levantaron al personaje (el difunto) del ataúd para hacerle moverse en escena, para que hablara y diera testimonio.¹³

No es necesario estar del todo de acuerdo con la lectura de Kadaré para darse cuenta de que señala puntos esenciales del fenómeno teatral, en especial en lo que se refiere a la posibilidad de dotar de cuerpo y voz a lo ausente; baste con volver a los textos de Esquilo

¹⁰ Esquilo, *Tragedias completas*, p. 33.

¹¹ Ismaíl Kadare, *Esquilo. El gran perdedor*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

antes citados para observar que el fantasma de Clitemnestra y la sombra del antiguo rey de Persia, Darío, regresan de la muerte para tomar la palabra e intervenir en el presente. Así, la capacidad del teatro de rescatar el pasado y materializarlo frente al resto de los personajes, pero sobre todo frente a los espectadores, podría ser una de las razones detrás de la fuerte liga entre el teatro y el ayer.

De forma similar a lo que sucede desde la obra esquila, en el teatro contemporáneo —el que aquí me ocupa— es posible encontrar aproximaciones al pasado tanto por medio de hechos históricos como de historias individuales (por lo general ficticias). No se trata de dos territorios estrictamente delimitados, por supuesto, sino quizás de dos polos entre los cuales se despliega un amplio espectro en el que sería posible situar las diversas obras que abordan el ayer. El investigador francés Jean-Pierre Sarrazac aborda estos dos grandes grupos y afirma: “L’un pourrait être dit politique et l’autre intime. Et, très souvent, il leur arrive de se combiner”.¹⁴

Dichos polos, sin embargo, podrían apuntar a dos acercamientos distintos: mientras que en las obras de carácter histórico lo que comúnmente presenciamos es la representación escénica de sucesos que sabemos tuvieron lugar,¹⁵ en gran parte de las aproximaciones a la historia individual lo que hallamos es la aparición de un pasado problemático —con frecuencia una verdad oculta o una persona con la que existió una fuerte liga emocional—

¹⁴ “Uno podría ser llamado político y el otro íntimo. Y con gran frecuencia sucede que se combinan” (La traducción es mía, al igual que todas las siguientes). Jean-Pierre Sarrazac, “Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur” en *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, p. 9.

¹⁵ Por supuesto que hay un grado de intervención del autor, del director y de los actores; sin embargo, como afirma el dramaturgo Peter Weiss: “Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d’un matériel documentaire authentique qu’il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme”. Citado en Jean-Pierre Sarrazac, *Op. cit.*, p. 17. Ejemplos de este tipo de obras son: *La indagatoria* del mismo Peter Weiss, *Rwanda 94* del colectivo Le Groupov y *11 septembre 2001* de Michel Vinaver.

que afecta el orden presente de los personajes.¹⁶ En este tipo de acercamientos, además, la sola manifestación del pasado puede llegar a ser tan importante como los sucesos que tuvieron lugar.

Así, por ejemplo, en *La casa incendiada* de August Strindberg, el pasado se manifiesta en el personaje de El forastero, quien expone a su regreso a su pueblo natal una larga serie de secretos sobre su familia y sobre varios habitantes, al tiempo que exterioriza sus recuerdos. No obstante, mientras que en el caso de sus padres revela que se dedicaban al contrabando —un hecho del todo deshonroso que derrumba por completo la imagen que mostraban en el pueblo—,¹⁷ de un antiguo conocido, el señor Vesterlund, sólo descubre que le gustaba tomarle el pelo a la gente y que era un tanto hipócrita.¹⁸ No en todos los casos entonces el pasado toma la forma de sucesos terribles que causan conmoción una vez que salen a la luz, sino que con frecuencia lo que se destapa en *La casa incendiada* es una sucesión de pequeñas cobardías, calumnias, trampas y errores de juicio acumulados a través de los años. De esta forma, la presencia de El forastero no resulta tan significativa a causa del secreto o el crimen que desvela, sino porque a cada encuentro que sostiene con algún habitante, desnuda el estado de abyección que reina en el pueblo.

Dentro de los acercamientos a la historia individual es posible encontrar entonces diversas obras donde el conocimiento preciso de los hechos que sucedieron no resulta fundamental. El investigador francés Jean-Pierre Sarrazac observa este fenómeno en la obra de Henrik Ibsen: “...dans la dramaturgie ibsénienne, à différence de la sophocléenne, ce sont moins des faits —comme avoir tué son père et épousé sa mère— qui émergent du

¹⁶ Pienso en obras como *Espectros*, *Hedda Gabbler*, *Al despertar de nuestra muerte* y *El pato Salvaje* de Henrik Ibsen; *La tormenta*, *La casa incendiada* y *Sonata de espectros* de August Strindberg, por mencionar algunos ejemplos de fines del siglo XIX y principios del XX.

¹⁷ August Strindberg, “La casa incendiada”, en *Teatro de cámara*, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

passé et contaminent le présent qu'un sentiment diffus de culpabilité".¹⁹ En este sentido, que en su juventud Hedda Gabler haya sostenido una relación con Eilert Lövborg, el supuesto rival profesional de su presente esposo, no podría ser considerado un crimen. No obstante, la presencia de Eilert sacude el orden de la protagonista, a tal punto que es capaz de persuadirlo para que recaiga en su problema de abuso de alcohol, le oculte más tarde que el manuscrito de su libro ha sido encontrado, le preste una pistola y lo conmine al suicidio. Más aún, ni siquiera de esta forma Hedda resultaría del todo culpable por la muerte de Eilert, puesto que ésta se ha dado de manera accidental en la recámara de una prostituta:

Hedda. [...] And it was there, then, that he was found?

Brack. Yes, there. With a discharged pistol that had gone off in his breast-pocket. The shot had wounded him fatally.

Hedda. In the chest – yes.

Brack. No. It hit him in the stomach.²⁰

Podría decirse entonces que los hechos en sí mismos, ya sea los que tuvieron lugar en el pasado o los que éste desata en el presente, tienen menor peso que el desbordamiento del sentimiento general de culpa y de insatisfacción que sufre Hedda y que ha sido provocado por el regreso de Eilert. En este mismo sentido, Sarrazac apunta: “Chez Ibsen, le tragique n'est pas relié à un événement ou à une fatalité extérieur au personnage mais déterminé par un état et une évolution psychiques internes qui, à la limite, n'ont d'existence que par ce seul personnage”.²¹ Así, sería posible afirmar que la obra adquiere cierta

¹⁹ “...en la dramaturgia de Ibsen, a diferencia de aquella de Sófocles, no son tanto los hechos —como haber matado a su padre y haberse casado con su madre— que emergen del pasado y contaminan el presente, como un sentimiento difuso de culpa”, Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 15.

²⁰ Henrik Ibsen, “Hedda Gabler” en *Hedda Gabler and Other Plays*, pps. 358, 359.

²¹ “En Ibsen, lo trágico no está relacionado a un evento o a una fatalidad exterior al personaje, sino determinada por un estado o una evolución psíquicas internas que, en última instancia, no existen más que para ese personaje”. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, pps. 15, 16.

independencia de las circunstancias exteriores y se centra en el modo en que éstas son percibidas por los individuos, en la forma en que afectan su propia vivencia del mundo.

La continuación de este movimiento hacia el interior de los personajes, relacionado con la historia personal y con el desvanecimiento de los hechos concretos, podría observarse en las primeras obras de Harold Pinter,²² en las que la rutina de un hogar se ve trastocada por la aparición de individuos que aparentan resurgir del pasado. En *The Room*, por ejemplo, el casero, Mr. Kidd, aprovecha la ausencia del marido de Rose para exhortarla a que reciba a un hombre que se ha alojado todo el fin de semana en el sótano del edificio y que, más allá de solicitar hablar con ella, no pronuncia palabra alguna. Mr. Kidd desconoce la identidad de este hombre así como sus razones para presentarse en este momento, pero transmite la urgencia de que se reúna con Rose: “I’ve got to tell you. I’ve had a terrible week-end. You’ll have to see him. I can’t take it anymore. You’ve got to see him”.²³

Lo que en otro texto podría ser el punto esencial, la única incógnita que mantendría interesado al receptor y cuya respuesta le sería proporcionada a su debido tiempo, en Pinter permanece velado o ambiguo. Así, cuando el desconocido entra a la habitación y revela su nombre —Riley— no queda del todo claro si la mujer lo desconoce o sólo afirma desconocerlo. El hombre transmite entonces su mensaje: “Come home, *Sal*”.²⁴ Este diálogo provoca una transformación del comportamiento y del estado de ánimo de Rose, lo que apuntaría a que en verdad conoció a este individuo o cuando menos a que en algún momento dejó algún lugar, quizás su casa, y se cambió de nombre, probablemente para romper las ligas con dicho lugar y dicho momento de su vida. Este diálogo de Riley permite observar también que existe un potente deseo que surge desde el ayer, que ha puesto un

²² *The Birthday Party* (1957), *The Room* (1957) y *A Slight Pain* (1958).

²³ Harold Pinter, “The Room”, en *Harold Pinter Complete Works*, Vol. 1, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 114.

gran empeño en encontrar a Rose —o a Sal— y que busca atraerla al lugar que ha abandonado; no obstante, nunca quedan claras las circunstancias específicas de estos hechos ni el porqué de este deseo.

La ausencia de detalles y explicaciones no merma sin embargo el peso del encuentro ni la urgencia de que la mujer regrese. Por el contrario, al abandonar la exposición de los hechos, el pasado se yergue como una presencia ominosa e incluso ineludible que cancela la cotidianeidad alcanzada en el presente. Algo similar sucede en *La fiesta de cumpleaños*, donde la rutina de Stanley en una casa de huéspedes se viene abajo tras la aparición de Goldberg y MacCann, quienes logran llevárselo sin que quede claro adónde, qué harán con él, ni mucho menos quiénes son. Podría decirse así que el pasado ignora la precisión de los acontecimientos y de las motivaciones, y se afirma como una gran amenaza sobre los personajes.

Incluso más lacónico es el acercamiento de Samuel Beckett en obras como *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Play* (1962), *Come and Go* (1965) y *That Time* (1974). En primera instancia, es posible observar que la información que se tiene sobre los personajes es casi nula. En *Come and Go*, por ejemplo, la didascalia inicial indica tres personajes cuyos nombres son sólo monosílabos y cuyas edades son indeterminables. Si se intuye que se trata de tres mujeres es sólo por la utilización del pronombre “she” en los diálogos, puesto que las indicaciones al final del texto tampoco lo determinan. Por el contrario, el vestuario pretende que las tres figuras sean apenas distinguibles físicamente:

Costume

Full-length coats, buttoned high, dull violet (Ru), dull red (Vi), dull yellow (Flo) Drab nondescript hats with enough brim to shade faces. Apart from color differentiation three figures as alike as possible.²⁵

Mientras que las voces deben ser “As low as compatible with audibility. Colourless except for three ‘ohs’ and two lines following”.²⁶

La información que se proporciona sobre el pasado es así mismo escasa, pero apunta a un secreto y a unas circunstancias que los personajes pretenden eludir por medio de la repetición de una antigua costumbre:

Vi: How do you think Ru is looking?

Flo: One sees little in this light [*Vi moves to center seat, whispers in Flo’s ear. Appalled.*]

Oh! [*They look at each other. Vi puts her finger to her lips.*] Does she not know?

Vi: Please God not. [...] May we not speak of the old days? [*Silence.*] Of what came after? [*Silence.*] Shall we hold hands in the old way?²⁷

El pasado cumpliría en este texto con una doble función; por un lado, se presentaría como una amenaza secreta sobre las tres mujeres, no sólo porque nunca se enuncia en qué consiste, sino porque cada personaje sólo está consciente de la posible desgracia de los otros dos. Por otro lado, realizar una acción de un tiempo lejano —el tomarse de las manos de una forma específica— proporcionaría cierto refugio frente a dicha amenaza y frente al recuerdo de “lo que pasó después”.

El abandono de la información, tanto sobre el pasado como sobre el presente de los personajes, va con frecuencia acompañado en las obras citadas de la disolución física del personaje. Si en *Come and Go* las mujeres son apenas diferenciables, en *Play* no hallamos más que tres cabezas que salen del mismo número de urnas: “Faces so lost to age and

²⁵ Samuel Beckett, “Come and Go”, en *Collected Shorter Plays*, p. 196.

²⁶ *Ibid.*, p. 197.

²⁷ *Ibid.*, p. 195.

aspect as to seem almost part of urns”,²⁸ y en *That Time* sólo se observa un personaje que escucha su propia voz desde tres puntos diferentes. El ejemplo más extremo sería el de *Breath*, obra que consiste en un breve grito seguido por el sonido de una inhalación y el aumento de la luz, después por una exhalación y el descenso de la luz, y finalmente por otro breve grito. Así, en varias obras de Beckett el adelgazamiento de la anécdota y la dismantelación del personaje provocan que una parte del sentido del texto recaiga en otros elementos como la acción, el sonido, la iluminación o ciertos patrones de repetición.

En *Come and Go*, por ejemplo, cuando Vi sale por la derecha, Flo se mueve al centro y le habla a Ru al oído para hacer revelar el secreto sobre Vi. Cuando ésta regresa, Flo sale por la izquierda, Ru se mueve al centro y le habla a Vi al oído, de nuevo, con el propósito de comunicar un secreto que la mujer que acaba de salir ignora. Finalmente, regresa Flo y sale Ru. Esta vez es Vi quien pasa al centro y le habla a Flo en el oído para comunicar un secreto sobre Ru. Este ir y venir, además de darle nombre a la pieza, pone de manifiesto el desfase entre el conocimiento que los personajes tienen sobre el secreto de los otros y el desconocimiento de sus propias circunstancias, es decir, se trata de un caso de ironía dramática, pues sólo el lector o el espectador tienen consciencia de que una posible desgracia pende sobre las tres mujeres.

También sería posible interpretar que lo continuo y repetitivo de la acción, con apenas ligeras variaciones, transmite cierta sensación de permanencia, como si se tratara de un movimiento que llevara largo tiempo desarrollándose, de manera que aquello que observamos no es más que un segmento de un proceso más extenso. Esta posibilidad resulta más clara en *Play*, en primera instancia, dado que la acotación misma indica que la obra entera —una continua interrogación de los personajes por medio de una luz que se posa

²⁸ Samuel Beckett, “Play”, en *Collected Shorter Plays*, p. 147.

alternadamente sobre sus rostros— debe repetirse en una ocasión. En segundo lugar, porque el texto cierra con diálogos que se encuentran al principio de la obra y que, además, dan comienzo al relato de la historia de los personajes:

w1:] [Together.]	I said to him, Give her up-
w2:		One morning as I was sitting-
M:		We were not long together- ²⁹

Que los eventos de la obra sean tan sólo una muestra de un proceso más largo apuntaría a la imposibilidad de abordar cualquier otro asunto que no fuera esa historia, es decir, a que la mirada se encontraría anclada en el pasado, repitiendo una y otra vez el mismo relato. Esta interpretación tiene sentido al recordar otros textos de Beckett, en particular las palabras del protagonista de *The Unnamable*: "...and ever murmuring my old stories, my old story, as if it were the first time".³⁰

Aunque podría nombrar a otros autores del siglo XX cuya obra pone en juego la relación del teatro con el pasado individual,³¹ me parece que los mencionados constituyen algunos de los sitios más emblemáticos del recorrido que realizan el teatro y el ayer desde finales del siglo XIX. Considero también que las obras de Alejandro García y de Jean-Luc Lagarce podrían formar parte de este mismo linaje. No sólo porque son acercamientos teatrales a la historia individual, sino porque heredan una manera de vivir el pasado y diversos métodos para acercarse a él. La repetición, la narración, la evanescencia de los detalles de la historia y de los personajes, son todos recursos utilizados en mayor o menor medida en las obras de García y de Lagarce, y van de la mano con la experiencia del pasado

²⁹ Samuel Beckett, "Play", en *Collected Shorter Plays*, p. 158.

³⁰ Samuel Beckett, "The Unnamable" en *Three Novels*, pps. 296 – 297.

³¹ David Mamet, Caryl Churchill, Jon Fosse o Dea Loher, por nombrar algunos.

como aquella historia de la cual les es imposible escapar a los personajes, como la reaparición de una figura que destruye el orden alcanzado, pero también —hasta cierto punto— como un refugio ante los cambios provocados por el paso del tiempo.

El modo preciso en que estos fenómenos tienen lugar en las obras elegidas de García y de Lagarce, la articulación de los antiguos recursos en textos más recientes y lo que ambos pueden aportar desde sus distintos acercamientos al ayer, son algunos de los puntos que abordaré en esta investigación.

II. Reconstrucción de la anécdota

Ya que tanto en el *Signo de Babinski* como en *De Saxe, roman* se presenta la mencionada escasez de información sobre los personajes y sobre su historia, y que ambos textos carecen de un desarrollo lineal de la trama, resulta conveniente esclarecer primero su anécdota.

La fábula de *De Saxe, roman* se desarrolla en varios niveles. En primera instancia, se encuentran los tres personajes, Ellen, Chonegk y Georges, duque de Saxe-Meiningen, reunidos una madrugada en el cuarto de éste último. La acción principal que llevan a cabo consiste en la narración alternada de un relato, esto es, cada personaje cuenta una parte de la historia, mas no sólo expone los hechos, sino que añade su interpretación, las emociones que experimentó en el momento al que su narración hace referencia o diversas hipótesis sobre lo que los otros personajes pudieron haber experimentado. Dicha narración, además, no se lleva a cabo de manera cronológica, sino que cada personaje relata momentos de la historia no necesariamente ligados de manera causal o temporal con la narración del personaje anterior.

El segundo nivel consiste en el contenido de dicho relato. Éste aborda los acontecimientos que vivieron los tres personajes varios años atrás y cómo finalmente se

reencontraron. Esta historia puede resumirse de la siguiente forma: Ellen y Chonegk, actores de una compañía de teatro ambulante, llegan al palacio de Georges, donde éste pasa los días contándose historias y durmiendo para escapar del aburrimiento. Ellen le relata una historia que lo seduce, por lo que el duque decide acogerlos en su castillo y, eventualmente, hace de ella la duquesa. Después de un tiempo de disfrutar de la opulencia del castillo, el grupo decide montar un espectáculo, abandonar la ciudad y llevar a cabo representaciones por los caminos. Luego de viajar una larga temporada por lugares lejanos de Europa, y al declinar la gracia del duque, Ellen y Chonegk deciden huir mientras duerme y continuar con un nuevo espectáculo. Al descubrirse abandonado por la mañana, Georges regresa al castillo, se encierra en su cuarto y retoma la vida que llevaba antes de partir, aquella entre el letargo y el contarse historias, sólo que éstas son sustituidas por el recuerdo de la aventura que vivió. Un día, Ellen y Chonegk regresan al cuarto del duque, lo despiertan al romper un pedestal accidentalmente y, ante el silencio de su antiguo compañero, emprenden la narración de una historia, aquella que vivieron los tres juntos varios años atrás.

El tercer nivel consiste en el espectáculo que el trío representaba al recorrer los caminos. Éste llevaba por nombre *De Saxe* y abordaba la situación presente del duque, es decir, la empresa artística que había decidido llevar a cabo con Ellen y Chonegk, y la forma en que sus propios súbditos los perseguían. Finalmente, los personajes hacen referencia a un libro donde ya se ha contado esta misma historia y del que en ocasiones parecen citar algunos fragmentos.

Ellen. – *Ils allèrent même jusqu'à Odessa*, il y eut un livre qui s'appelait ainsi, et qui raconte mieux que n'importe lequel d'entre nous cette histoire.³²

De esta forma, podría decirse que la anécdota consiste en tres personajes que cuentan la historia que vivieron juntos, la cual incluye la representación de una obra de teatro donde actuaban su propia historia y que, además, ya ha sido contada en otro libro. Esta presencia de una parte de la anécdota dentro de otra podría clasificarse de *mis en abîme*, es decir, que los diferentes niveles ficcionales actúan como un par de espejos encontrados donde la anécdota es lanzada hacia sí misma y reflejada incesantemente. Dentro de esta trampa de espejos se encontraría Georges, relatando y escuchando relatar su propia historia: su letargo inicial, el feliz encuentro con Ellen y Chonegk, la empresa artística, el abandono, el retorno al castillo, y finalmente, el regreso de sus antiguos compañeros.

El signo de Babinski, por su parte, se divide en cuatro segmentos que carecen de un orden cronológico o causal, por lo que es preferible describir la trama para después esbozar la anécdota con mayor claridad. En la primera sección se observa al personaje principal, el Habitante, encerrado en un consultorio y empeñado en no recibir pacientes. No obstante, Los Gemelos —suerte de carceleros que recuerdan a los asistentes de Klamm en *El Castillo* de Franz Kafka— introducen al consultorio a la Paciente, quien sufre de una enfermedad que provoca que sus extremidades se muevan por cuenta propia, tanto así, que sale contra su voluntad cuando sus piernas deciden marcharse. Otra figura aparece entonces, Marie, “mujer extrañamente atractiva, sin edad, sin tiempo”.³³ A pesar de que el Habitante no logra reconocerla, Marie lo trata con suma familiaridad e intenta entregarle una carta; sin

³² "Ellen.— Fueron incluso hasta Odesa, hubo un libro que se llamaba así y que relata esta historia mejor que cualquiera de nosotros". Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, p. 238.

³³ Alejandro García, *El signo de Babinski*, p. 6.

embargo, el protagonista no se atreve a tomar el sobre ya que no lleva su nombre. Ante el rechazo, Marie promete volver y luego simplemente desaparece.

La Paciente regresa al consultorio, pero el Habitante se encuentra en extremo alterado para atenderla. A pesar de que la mujer intenta tranquilizarlo, éste sufre un ataque de carácter nervioso y alucinatorio que, sumado a los movimientos involuntarios de ella, provocan una reyerta que terminará con la muerte aparentemente accidental de la mujer. Los Gemelos retiran el cadáver e introducen al último personaje, el Psiquiatra, quien lo confronta sobre su estancia en el consultorio y sobre su identidad. Por último, el Psiquiatra le revela al protagonista que puede salir del consultorio si así lo desea, y aunque al principio éste rechaza la propuesta y afirma que afuera no hay nada para él, finalmente decide salir.

La segunda sección tiene lugar en un muelle y parece tratarse de una secuencia analéptica, es decir, se sugiere que estas acciones tuvieron lugar antes de los acontecimientos que se observan en la primera sección: “*Entra el Habitante, varios años más joven que antes*”.³⁴ El protagonista, quien ahora no tiene dificultades para reconocer a Marie, discute con ella la llegada de una carta que significaría un avance en su carrera, pero, una vez más, se niega a recibir el sobre. Al mismo tiempo se deja entrever que Marie y el Habitante sostenían una relación y que éste es el momento de la despedida final. Al marcharse ella, y antes de que el protagonista se decida a abrir la carta, aparecen Los Gemelos, quienes logran convencerlo de que se olvide de la oferta que vendría en el sobre y en cambio trabaje con ellos en un lugar donde podría desarrollar su propia investigación, a lo cual él accede.

³⁴ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 23.

La tercera sección es una suerte de reflejo de la primera, como si la escena sucediera nuevamente, pero con un tono mucho más contenido y bajo una lógica más cercana a la realista.³⁵ El Habitante recibe a la Paciente, quien sufre de la misma enfermedad, pero esta vez sostiene una relación distinta con el protagonista: es su amante. Marie, claramente su pareja, entra sorpresivamente al consultorio —en lugar de sólo aparecer de pronto en el espacio— y celebra el cumpleaños del Habitante acompañado de los Gemelos y el Psiquiatra. Un elemento clave persiste: Marie menciona que ha recibido la carta que anunciaría el éxito del protagonista como investigador. Al final del acto, sin embargo, Marie se da cuenta de que el Habitante tiene una relación con la Paciente y la carta permanece cerrada.

La forma en que se desarrollan las primeras tres secciones podría apuntar a que la obra avanza, en primera instancia, hacia el pasado del personaje, es decir, en orden cronológico inverso, y en segunda, hacia una realidad reconocible: cada sección aclara las relaciones esbozadas en la primera, así como los sucesos y las circunstancias que parece haber vivido el personaje principal. Sin embargo, la cuarta y última sección, en lugar de mostrar un pasado más lejano y completamente realista, nos regresa al consultorio de la primera parte, donde el Habitante, agotado, experimenta una y otra vez la llegada y la partida de la Paciente, así como la confrontación con el Psiquiatra. De esta forma, podría interpretarse que el presente del texto se ubica en el consultorio de la primera y cuarta sección, mientras que la segunda y la tercera se trataban del recuerdo del Habitante y no realmente de los hechos que tuvieron lugar.

³⁵ La primera sección se acerca más a la farsa, no sólo por la exaltación del tono, sino porque hay una sustitución de la realidad, esto es, que el mundo ficcional opera con unas reglas del todo distintas de aquellas que serían mínimamente aceptables en nuestro mundo. Un ejemplo de esto es lo ligero de la reacción frente a la muerte de la Paciente y el hecho de que el Habitante sea “castigado” con un aumento de sueldo.

Al final, los Gemelos comunican al Habitante que su antiguo deseo, la instalación de una ventana en el consultorio, ha sido autorizada. Ellos mismos la montan y se marchan. A través de ella, el protagonista observa a Marie con dos niños que se asemejan a los Gemelos y que lo saludan desde un muelle, y es también por medio de ella que la mujer logra entregar la carta al Habitante. El texto termina precisamente cuando el protagonista rasga una orilla del sobre para, por fin, leer la carta.

Si sólo se toman en cuenta las anécdotas, ninguna resulta en extremo compleja ni del todo fuera de lo ordinario: un hombre fracasa en su empresa artística, es abandonado y regresa al hogar; el otro engaña a su mujer y deja pasar una oportunidad profesional. Los sucesos en sí mismos parecen menos significativos que la forma en que afectan a los personajes, que la relación conflictiva que con ellos sostienen y que el modo en que ese pasado se manifiesta. Me parece entonces que la potencia de las obras no se encuentra realmente en los acontecimientos, sino en la interpretación que de ellos realizan los personajes.

III El recorrido de la mirada

Always too eager for the future, we
pick up bad habits of expectancy.
Something is always approaching, every day
Till then we say.

Philip Larkin

Si recurrimos a nuestro propio cuerpo para esbozar una visión del tiempo, podríamos imaginar que el futuro es lo que se encuentra frente a nosotros, pues es el lugar hacia donde dirigimos nuestro movimiento, hacia los lugares y las situaciones que habremos de vivir. El pasado, por su parte, quedaría a nuestras espaldas, sería todo aquello que ya hemos

experimentado y, a menos que volteemos hacia él, permanecería fuera de nuestro campo de visión siempre que avancemos. De esta forma, dirigirse hacia adelante requeriría que la mirada estuviera puesta en el futuro, ésa sería la posición predeterminada de nuestro cuerpo.

La concepción moderna del tiempo apuntaría en un mismo sentido. En *Teoría de la novela*, George Lukács confronta la visión de mundo en la que se desarrolla la épica con aquella de la modernidad, que da pie a la novela. Según el autor, la concepción del tiempo es radicalmente diferente pues, en tanto que en el mundo antiguo el tiempo avanza de manera cíclica, como puede observarse en la naturaleza, para el mundo moderno lo hace de forma lineal. Ésta es la noción en que se basa la Historia y la idea de progreso:³⁶ el pasado se percibe como un estado del todo imperfecto, incluso primitivo, donde el ser humano aún no lograba la consciencia de su capacidad de transformar el mundo y en cambio se regía por la tradición o la religión, consideradas así meras supersticiones. En el proyecto moderno se hacen a un lado tales preceptos y es el hombre, con la razón práctica como guía, quien emprende la construcción de una realidad distinta.³⁷ Así, el presente es concebido como el espacio de trabajo, de construcción del mundo y del proyecto de la propia vida. La mirada del hombre moderno estaría puesta en el horizonte, en el futuro, tiempo donde los esfuerzos presentes darían fruto, donde alcanzaría las metas propuestas y

³⁶ En *La revuelta del futuro* Octavio Paz también aborda este cambio de concepción del tiempo: “La modernidad niega al tiempo cíclico de la misma manera tajante con que San Agustín lo había negado: las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles”. Octavio Paz, “La revuelta del futuro”, en *Los Hijos del Limo*, p. 52. De acuerdo con Paz, esta visión va de la mano con la valorización positiva de la transformación constante, ya que ésta colocaría al individuo y a la civilización en el camino hacia la perfección: “La perfección consubstancial a la eternidad, se convirtió en un atributo de la historia. Así se valoró por primera vez al cambio; los seres y las cosas no alcanzan su perfección, su plena realidad, en otro tiempo del otro mundo, sino en el tiempo de aquí —un tiempo que no es un presente eterno, sino fugaz”. Id.

³⁷ De ahí que Paz considere que uno de los rasgos distintivos de la modernidad es su apuesta por la revolución, a la cual concibe como “destrucción del pasado y construcción en su lugar de una sociedad nueva”. *Ibid.* p. 53.

experimentaría la felicidad de la realización de sus planes.³⁸ A sus espaldas, por supuesto, quedaría el pasado.

En el corpus que analizo, sin embargo, se ha efectuado una inversión de esta postura, pues si el pensamiento de los personajes se encuentra detenido en los hechos que vivieron, su mirada habría abandonado el futuro para dirigirse hacia la dirección contraria, hacia el pasado. Así, he decidido guiar mi reflexión por este movimiento desde la posición preestablecida del cuerpo hacia aquella de los personajes, analizar de qué forma y por qué motivo han retirado su mirada del futuro y la han posado en el ayer. Acompañar el recorrido que ha hecho su mirada para alcanzar esta posición me permitirá identificar sus posibles causas, los elementos que motivan esta inversión, así como las condiciones que permiten que el movimiento no se detenga en el presente sino que continúe y se instale de lleno en el pasado.

En el primer capítulo, por tanto, reflexiono sobre la relación de los personajes con el futuro. Para esto, abordo primero el punto de partida de la mirada, es decir el presente de los personajes, y me pregunto si hay algo en sus circunstancias actuales que determine que su mirada no se dirija hacia adelante. Del punto de partida de la mirada paso al objeto que debería observar, es decir, al futuro: ¿qué es lo que los personajes encuentran —o por el contrario no logran hallar en él—, que motiva el giro? ¿Hay algún fenómeno en particular detrás de la inversión o ésta se debe a alguna característica de los personajes mismos?

En el segundo capítulo me centro en el presente; primero, en el intento de la mirada de asentarse en él y en su reacción ante las circunstancias que experimentan los personajes pues, paradójicamente, la mirada parece dirigirse hacia otro sitio. En segundo lugar,

³⁸ El mismo Paz afirma: “En el tiempo finito de la historia, en el ahora, el hombre se juega su vida eterna”. *Ibid.* p. 46.

exploro la relación entre esta desviación de la mirada y la identidad del personaje. Más adelante abordo la influencia de las miradas externas en la visión de los protagonistas y, finalmente, reflexiono sobre el papel de la imaginación en la mirada.

En el tercer capítulo analizo una mirada del todo asentada en el ayer. En primera instancia me pregunto por el contenido de dicho pasado, por lo que los personajes encuentran en él, así como las implicaciones que tiene dirigirse hacia el ayer. Más adelante, reflexiono sobre el deseo de los protagonistas de intervenir en el pasado, y sobre el estatuto de los personajes que los acompañan, es decir, exploro la liga entre el deseo del personaje principal y la naturaleza o composición de aquellos con quienes se relaciona.³⁹ Finalmente, analizo la maleabilidad del recuerdo y me pregunto si es posible incluso modificar el pasado. En este último punto, la imaginación cumple un papel fundamental, pues determinaría el estado de la esperanza que proponen ambos textos.

³⁹ Parafraseando a la investigadora Carmen Leñero, diría que los personajes parecen estar hechos de sustancias diferentes. Afirmación realizada durante el Seminario Mito y Rito: herramientas para la interpretación literaria y teatral.

I El futuro cancelado

*Nirgend kann ich hier auf Erden
Jemals wieder glücklich werden,
Alles ist ein düstrer Traum*⁴⁰

Novalis

1.

El primer paso para rastrear el recorrido de la mirada hacia el pasado consiste en localizar su punto de partida, es decir, la situación inicial de los personajes. En el caso de *De Saxe, roman*, la acción principal, es decir, la narración de la historia que los personajes vivieron juntos, se lleva a cabo desde el castillo de Georges, el duque, más precisamente, desde su cuarto. Es ahí donde Ellen y Chonegk, actores de una compañía itinerante y antiguos compañeros del duque, lo encuentran varios años después de haberlo abandonado: “lorsque je le revis, il s’était endormi dans ce recoin-ci de la chambre, s’abandonnant à quelque repos”,⁴¹ afirma Ellen. La calma que podría implicar este reposo se ausenta en este caso, pues no es la tranquilidad, ni el cansancio, ni mucho menos la satisfacción de haber llevado a cabo una empresa lo que motivan el sueño de Georges. Por el contrario, el que se encuentre dormido sería la manifestación de su renuncia a actuar frente a un conflicto. Así lo interpreta Chonegk, quien estaba acostumbrado a esta reacción por parte del duque:

Chonegk.- Je ne sais pas si tu te souviens bien de cela... cette faculté qu’il a et qu’il a toujours eue... aussi loin que je me rappelle, je l’ai connu ainsi... cette faculté qu’il a de s’endormir paisiblement et vite [...] Une manière qu’il a de s’enfuir, je suppose, enfouir sa tête dans le draps et ne plus bouger... attendre... n’est-ce pas toujours ainsi qu’il a vécu?... attendre que le monde et les choses s’arrangent entre eux... nous laisser nous défaire et le réveiller, lorsque tout ira mieux...⁴²

⁴⁰ “Ya no podré jamás/ ser dichoso de nuevo en este mundo./ Todo es un negro sueño”, Novalis, “VII” en *Canciones espirituales*, p. 48.

⁴¹ “...cuando lo volví a ver, él se había quedado dormido en este rincón de la habitación, abandonándose a cierto reposo”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, p. 225.

⁴² “Chonegk.- No sé si te acuerdas bien de eso... de aquella habilidad que tiene y que siempre tuvo... hasta donde puedo recordar, así lo conocí... de esta habilidad que tiene de quedarse dormido rápido y

El aparente reposo se revela entonces como un rechazo a intervenir en el mundo exterior. El duque recurre al sueño y abandona su cuerpo en espera de que los otros hallen la solución a las circunstancias problemáticas que enfrentan y que, además, pongan en marcha dicho arreglo. Más que descansar, el duque suspende su consciencia y su capacidad de actuar en el mundo.

Esta negativa a participar en la resolución de problemas relacionados con las circunstancias exteriores se manifiesta así mismo como un rechazo al propio cuerpo. De todos los lugares de un cuarto en los que podría dormirse, Georges escoge un rincón, y de todas las posturas posibles del cuerpo elige encogerse e introducir la cabeza entre las cobijas, de manera que parecería querer reducir su presencia física —y con ella su relación con el exterior— al mínimo. El que Ellen y Chonegk hallen al duque dormido en una esquina de su cuarto apuntaría entonces a un estado de inmovilidad provocado por el deseo de alejarse del mundo.

Otro elemento que contribuye a la sensación de ausencia de movimiento es la escasez de deícticos temporales. Por algunos diálogos es posible intuir que la obra tiene lugar hacia la media noche:

Ellen.- Il est tard peut-être ?...

Chonegk.- Je ne sais pas... certainement...

Georges.- Le milieu de la nuit...⁴³

Y más adelante se halla otra referencia temporal:

Ellen.- Quelle heure est-il maintenant ?

Chonegk.- Peut-être le matin, peut-être, mais ce n'est pas certain...⁴⁴

apaciblemente [...] Una manera que tiene de fugarse, supongo, de fugar la cabeza en las cobijas y no moverse más... esperar... ¿no fue así como vivió siempre?... esperar a que el mundo y las cosas se arreglen por sí mismas, permitiendo que nos vayamos y lo despertemos cuando todo marche mejor". *Ibid.*, p. 230.

⁴³ "Ellen.- ¿Tal vez es tarde?/ Chonegk.- No lo sé... seguramente... / Georges.- La mitad de la noche...". Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, pps. 232, 233.

Sin embargo, en ningún momento se utiliza una expresión de tiempo que permita establecer una duración más precisa de la acción. Por el contrario, los personajes mismos manifiestan la poca exactitud de sus predicciones: tal vez ya sea tarde, pero no se sabe qué tanto, tal vez sea de mañana, pero nadie podría asegurarlo. Esta incertidumbre podría transmitir la impresión de que el tiempo no avanza más, o cuando menos de que no avanza de la misma forma, ya que ha perdido la precisión de las manecillas y de los números. Dado que los personajes suponen que se encuentran en algún punto entre la noche y la madrugada, es posible concebir además que en el cuarto del duque no entra la luz del sol. De ser así, la ausencia de luz exterior podría asociarse con la necesidad de Georges de dormir para establecer una barrera entre él y el mundo, pues si al cerrar los ojos el duque echa un velo sobre su propia mirada, la penumbra del cuarto ocultaría el exterior.

La incertidumbre del tiempo en que sucede la obra podría relacionarse así mismo con los discursos que dan comienzo y fin al texto, ya que estos apuntan hacia una difuminación de las fronteras que podrían delimitar la acción de la obra. El primer diálogo corresponde a la antigua actriz:

Ellen.- De quoi est-ce que cela parle ?

Oui. Cette fois, cela parle de nous trois. Lui, lui et moi, et, bien évidemment, le troisième homme, là... La même chose, aussi, « encore » comme à chaque fois... et encore, ce que nous vécûmes ensemble, avec étonnement...⁴⁵

Los últimos diálogos, por su parte, pertenecen al duque y a Chonegk. Cuando el segundo termina de relatar parte de la historia del primero después de ser abandonado, el propio duque pregunta por el destino de su antiguo compañero:

⁴⁴ “Ellen.- ¿Qué hora es?/ Chonegk.- Quizás de mañana, quizás, pero no es seguro...”. *Ibid.*, p. 239.

⁴⁵ “Ellen.- ¿De qué se trata esto?/ Sí. Esta vez, esto se trata de nosotros tres. De él, de él y de mí, y evidentemente, del tercer hombre, allá... La misma cosa también, “todavía”, como cada vez... y todavía, de eso que vivimos juntos, con sorpresa...”. *Ibid.*, p. 225.

Georges.- Et Chonegk ?

Chonegk.- Chonegk, oui... Chonegk... j'en reparlerai...⁴⁶

El texto de Ellen sugiere así que los personajes han abordado previamente la historia que habrán de relatar, puesto que “à chaque fois” se refieren a “la même chose”. La expresión “à chaque fois”, además, da pie a varias interpretaciones: en primer lugar, podría referirse a las diversas ocasiones en que los actores han representado esta obra, ya que “cada vez” que regresan al escenario deben recomenzar la narración de la historia; en segundo lugar, podría referirse a diferentes textos donde el autor (“le troisième homme”) plantea el mismo tema o la misma situación, como si los actores hubieran leído otras obras de Lagarce e hicieran un comentario basados en este conocimiento;⁴⁷ finalmente, podría interpretarse que estos mismos personajes llevan relatando su historia largo tiempo antes de que la obra inicie, como si el texto comenzara *in media res* pero la narración hubiera comenzado mucho antes, es decir, que ésta no sería la primera vez que intentan dar cuenta de su historia, sino que “todavía” y “como cada vez” intentarán narrarla. La intervención del duque y de Chonegk, por su parte, sugiere que la narración de la historia continúa más allá del texto, puesto que el propio Chonegk promete retomar el relato más adelante para abordar el desenlace de su historia.

Si el acto de narrar se ha llevado a cabo anteriormente y el final del texto apunta a la continuación de dicha empresa, podría plantearse que la acción de la obra sólo es una parte

⁴⁶ “Georges.- ¿Y Chonegk?/ Chonegk.- Chonegk, sí... Chonegk... ya volveré a hablar de él”. *Ibid.*, p. 239.

⁴⁷ Lagarce aborda circunstancias similares en tres textos más. En *Histoire d'amour (reperages)* “Un homme et une femme retrouvent un autre homme avec qui ils vécutent une histoire d'amour. L'homme, seul aujourd'hui, le jour de retrouvailles, lit la pièce, le récit de leur histoire”. Citado de la contraportada del segundo volumen del teatro completo, Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet*, Vol. II. Esta historia es retomada en *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, en la cual el hombre, en lugar de escribir un relato escribe una obra que lee y ensaya junto con otro hombre y una mujer, quienes son actores. Finalmente, en *Derniers remords avant l'oubli*, un hombre, Pierre, se reencuentra con otro hombre, Paul, y una mujer, Hélène, con quienes vivió una “utopía de juventud”. Contraportada de Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet*, Vol. III. El objetivo de este reencuentro es vender la casa donde habían vivido juntos y en la que Pierre se había quedado a vivir solo.

de un proceso mucho más extenso, pues ha iniciado en un momento no definido en el pasado y continuará por tiempo desconocido hacia el futuro. De esta forma, los personajes llevarían a cabo la narración del relato de manera permanente y cíclica, puesto que se realizaría “todavía” y “como cada vez”. La inmovilidad no se manifestaría entonces en la obra sólo como el estado físico del duque —ensimismado y semidormido en un rincón de su cuarto— o como la distensión del tiempo en una obscuridad permanente, sino también como el movimiento repetitivo de contar una y otra vez la misma historia.⁴⁸

En el caso de *El signo de Babinski*, el protagonista se encuentra en su consultorio, anegado de libros y documentos. Un timbre suena repetidamente, pero él intenta ignorarlo. Si la primera mención del duque apuntaba hacia un supuesto reposo, el Habitante intenta hallar sosiego a su evidente perturbación: “([El Habitante] *Pone música. Intenta relajarse, pero cada vez está más alterado.*)”⁴⁹ y más adelante: “*El Habitante se levanta de su sillón y con un gesto violento desconecta todos los cables. Se pone de pie sobre el escritorio y patea todos los papeles y objetos que hay ahí. Quita la música*”.⁵⁰ La violencia del gesto del Habitante sugeriría que su carácter es del todo opuesto a la pasividad del duque, sin embargo, tras este estallido el protagonista se hace un lugar en el suelo, se recuesta y dirige la mirada hacia el techo, por lo que podría decirse que renuncia temporalmente a la posibilidad de transformar el espacio. Esta pausa trae consigo un largo discurso sobre su antiguo e incumplido deseo de que se instale una ventana en el consultorio, de modo que es posible imaginar que la suspensión del movimiento corporal da pie al discurrir de su

⁴⁸ El impulso de abordar repetidamente una misma anécdota no sólo se presenta entonces en el duque, ni en los personajes de *Histoire d’amour (reperages)*, de *Histoire d’amour (derniers chapitres)* y de *Derniers remords avant l’oublie*, sino en el propio Lagarce, quien reelabora la misma historia en cuatro ocasiones.

⁴⁹ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 1.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1.

consciencia, es decir, que el movimiento físico es sustituido por el movimiento mental, por decirlo de alguna forma.

Un fenómeno similar sucede con el duque. Una vez que se da cuenta de que ha sido abandonado, decide regresar al castillo, encerrarse en su habitación y encogerse en una esquina; no obstante, es justo en esta postura que recuerda continuamente la historia que vivió con sus antiguos compañeros. Así, podría plantearse que el movimiento de la consciencia —este recordar la propia historia— surge a partir de la ausencia de movimiento corporal, es decir, que la acción mental parece tomar el lugar de la acción física, o bien, que después de ser detenido bruscamente, el movimiento exterior del personaje se manifiesta como movimiento al interior de su consciencia.

El reposo del Habitante en el suelo del consultorio es interrumpido por la intervención del intercomunicador, el cual anuncia la llegada de una paciente, y por la entrada de los Gemelos, quienes llegan a limpiar el consultorio. La reacción del Habitante apunta de nuevo hacia el movimiento, puesto que el protagonista intenta salir del cuarto:

El Habitante corre a la puerta que no se ha cerrado. Uno de los Gemelos lo detiene. El otro cierra.

Gemelo 1: Es inútil. Lo sabe.⁵¹

Pareciera entonces que la inacción del Habitante es del todo opuesta a la del duque: mientras que éste renuncia al movimiento corporal y cancela voluntariamente la posibilidad de actuar fuera de su cuarto, al protagonista de *El signo de Babinski* parece imponérsele un encierro irrevocable. No obstante, esta oposición se disipa hacia el final de la primera parte, cuando los Gemelos introducen a otro personaje: el Psiquiatra, quien finalmente le comunica al Habitante que es libre de partir:

⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

Psiquiatra: (*Le muestra la carta*) ¿Y si le digo que ya se puede ir, que la puerta está abierta?

Habitante: Igual me quedaría. Afuera no hay nada para mí.⁵²

Esta respuesta revela que el encierro del Habitante no es del todo forzado, por el contrario, al igual que el duque, el Habitante asume su propia inmovilidad. La coincidencia es incluso mayor, puesto que en ambos casos la inacción puede interpretarse como producto de la negativa de los personajes a intervenir en el mundo: mientras que el duque decide dormirse y esperar a que los otros solucionen los problemas, el Habitante pretende querer salir, cuando en realidad considera que afuera del consultorio no hay una vida para él. Ahora bien, si el Habitante es consciente de que la vida continúa afuera de su consultorio —aunque no considere que sea una vida en la que él tenga un lugar—, el duque, por su parte, ni siquiera hace mención del exterior.

2.

El rechazo del movimiento va acompañado en ambos casos del rechazo a entrar en contacto con los otros. Si bien al darse cuenta de que ha sido abandonado, el duque decide regresar a su castillo, teme sin embargo que la gente lo cuestione y se ría de él. No obstante, una vez que regresa a la ciudad y a la corte, nadie lo molesta ni hace ninguna mención sobre su escapada con Ellen y Chonegk: “...toute une année ils ne me demandèrent rien, m’ignorant le plus sérieusement du monde...”.⁵³ Así, Georges permanece aislado en su cuarto, del todo alejado de otros individuos, pues ni siquiera se acercan a él para contrariarlo.

La inmovilidad contribuye también al aislamiento, no sólo porque niega la posibilidad del duque de salir al exterior y entrar en contacto con otras personas, sino que al

⁵² *Ibid.* p. 22.

⁵³ “...por todo un año no me preguntarán nada, me ignorarán de la forma más seria”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 234.

dormirse, Georges establece una segunda barrera entre su consciencia y el mundo. Es por eso que el regreso de Ellen y Chonegk está marcado por la escandalosa ruptura de un objeto: tras franquear el obstáculo físico que supondrían las paredes y las puertas del castillo y de la habitación del duque, deben superar el obstáculo mental impuesto por su sueño: “...notre entrée à tous deux, malgré le soin que nous prenons toujours à ne faire aucun bruit, entraîne malecontreusement [...] la chute d’un objet, une base, une de ces statues innombrables et décoratives, se fracasant sur le sol et le sortit violemment de son sommeil”.⁵⁴

A primera vista, el Habitante no parecería experimentar el aislamiento, puesto que, uno tras otro, diversos personajes ingresan y se marchan del consultorio. No obstante, todas estas entradas —seis para ser más precisos— se realizan en contra de la voluntad del protagonista, quien en realidad desea que lo dejen en paz. Su rechazo hacia los otros queda de manifiesto precisamente en el momento de su inmovilidad, es decir, cuando se recuesta en el suelo:

Habitante: Pedí una ventana. [...] Quería un cristal transparente. ¿Es tan difícil? Ver el mundo. Nada de personas, nada de gente. El mundo. Odio el interior de las personas. El milagro viviente. El ser humano. [...] Las personas son imágenes en tecno color. Ya no hay gente. Nada de visitas para mí. No más pacientes. Nada.⁵⁵

Si el Habitante no logra aislarse es entonces sólo porque los demás personajes no se lo permiten.

Una diferencia significativa con el protagonista de *De Saxe, roman* puede observarse en esta cita. A pesar de rechazar la presencia de otras personas —y de estar

⁵⁴ “...nuestra entrada juntos, a pesar del cuidado que teníamos siempre para no hacer ningún ruido, acarreo lamentablemente [...] la caída de un objeto, de un pedestal, una de esas estatuas incommensurables y decorativas, que al quebrarse en el suelo lo sacó de manera violenta de su sueño”. *Ibid.*, pps. 224 – 225.

⁵⁵ Alejandro García, *Op. cit.*, pps. 1 – 2.

consciente de que afuera no hay una vida para él— el Habitante desea observar el exterior, “ver el mundo” a través de la ventana. Georges, por el contrario, no sólo asume la inmovilidad y busca el aislamiento, sino que ni siquiera se refiere al mundo exterior como no sea para hablar sobre los hechos que ahí sucedieron y de los que pretende haberse alejado. Que en ningún momento el duque conciba la idea de salir de su habitación podría indicar entonces que el exterior sólo existe para él como un recuerdo, como un pensamiento, pero jamás como algo material y alcanzable. Esta distinción se manifiesta de forma más clara al final de la primera parte, pues el Habitante tiene la oportunidad de abrir la puerta y —no sin un momento de duda— decide finalmente salir. Hasta qué punto dicha partida le permite intervenir en el mundo, en el futuro o modificar su percepción del pasado es algo que se verá más adelante.

De esta forma, es posible señalar a la inmovilidad y a la búsqueda de aislamiento como dos de los rasgos principales del punto de partida de la mirada hacia el pasado. Ambos se relacionan con el rechazo a actuar en el mundo exterior y con la negativa a que elementos externos ingresen en el espacio del personaje, por lo que es posible concebir que el gesto retrospectivo —es decir, la mirada hacia el pasado— está marcado por una fuerte separación entre el individuo y su entorno.⁵⁶

3.

Ahora bien, ¿qué provoca el estado de inacción y de aislamiento de los personajes? En el caso del duque es posible observar que se relaciona con el abandono que sufrió por parte de Ellen y Chonegk:

⁵⁶ Para la visión moderna, la inmovilidad representaría además una condena. En *La revuelta del futuro*, Paz describe el tiempo ideal de Dante como un “presente eterno” y lo opone a la visión moderna: “Para Dante el presente fijo de la eternidad es la plenitud de la perfección; para nosotros es una verdadera condenación, pues nos encierra en un estado que, si no es la muerte, tampoco es la vida”. Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 45.

...lorsque je me réveillai, et que je me découvris ainsi seul et abandonné, je ne savais trop ce que je devais faire, crier de rage [...] de rage ou de haine, ou pleurer encore [...] ou m'enfuir le visage dans les draps, fermer les yeux secrètement et ne plus jamais répondre à qui que ce soit, ne plus jamais parler...⁵⁷

Si bien gritar de rabia y llorar pueden considerarse como manifestaciones del interior del personaje hacia el exterior, la reacción que se impone es la contraria, el escape hacia el interior: “fugar la mirada en las cobijas”. Esta reacción, además, repercute de manera directa en el cuerpo del personaje, pues clausura sus ojos y sus labios, de modo que no sólo se trataría de un rechazo hacia los otros sino también hacia sí mismo, hacia el propio cuerpo en tanto que es primordialmente a través de él que es posible relacionarse con el exterior. De esta forma, el duque no sólo abandona el mundo para replegarse en su cuarto, ni abandona su cuarto para replegarse en una esquina, sino que además abandona una parte de sí mismo —su cuerpo— para replegarse en su pensamiento.

Esta reacción frente al abandono parecería sin embargo un tanto desproporcionada. La investigadora francesa Marie-Isabelle Boula de Mareuil afirma que “La gravité de l'événement provoque le repliement du personnage”.⁵⁸ No obstante, ¿en qué consiste dicha “gravedad”? ¿Qué hay en la partida de Ellen y Chonegk que afecta de tal forma al personaje? Es posible imaginar que parte de la importancia de esta pérdida se relaciona con que se trataba de la primera relación significativa de Georges en el plano de los afectos. El que haya sucedido de manera repentina —hay que recordar que Ellen y Chonegk se marchan a mitad de la noche— probablemente haya agravado la experiencia. No obstante,

⁵⁷ “...cuando me desperté y me descubrí solo y abandonado, no sabía bien qué debía hacer, gritar de rabia [...] de rabia o de odio, o llorar de nuevo [...] o fugar la mirada en las cobijas, cerrar los ojos secretamente y jamás responder a nadie, jamás volver a hablar...”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, 226 – 227.

⁵⁸ “La gravedad del suceso provoca el repliegue del personaje”. Marie-Isabelle Boula de Mareuil, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, p. 55.

considero que el aspecto más significativo está ligado con la caída de los planes a futuro que los personajes habían realizado juntos. Afirma el duque:

Lorsque vous m'avez quitté, oublié... une chambre comme celle-ci, proche de la mer et survolée des avions... qu'est-ce que vous êtes devenus, ne cessais-je de me demander... J'avais donc cessé de vous plaire, de vous amuser... J'étais sans intérêt : et pourtant, pourtant, pourtant, qu'est-ce que vous ne m'aviez pas promis !⁵⁹

Al ser abandonado, el duque no sólo pierde una liga afectiva con otros individuos, sino que el porvenir que había imaginado, aquello que sus compañeros le habían prometido, se muestra de pronto irrealizable. La imposibilidad de llevar a cabo dicho futuro resulta más lapidaria puesto que implica la caída de su proyecto de vida: sin Ellen ni Chonegk, Georges no puede continuar viajando por los caminos,⁶⁰ no puede ser más un actor, alguien capaz de representar un número que seduzca al público como el relato de Ellen lo sedujo a él: sin sus compañeros, la empresa artística —y con ella la posibilidad de llevar una vida diferente a aquella del castillo— ha terminado.

El regreso se presenta entonces como la única salida posible, pero éste tiene una carga predominantemente negativa: “Nous avions tellement, tellement affirmé de choses en partant... Nous étions assez contents de nous, et là, ce retour...”.⁶¹ Este retorno —para enunciar lo que para el duque resulta imposible— se convierte en la aceptación de la ruina de sus anhelos, en la prueba de su derrota. Es posible concebir entonces que este momento marca el impulso de Georges hacia el pasado: es justo aquí que debe volver sobre sus

⁵⁹ “Cuando me abandonaron, me olvidaron... una habitación como ésta, cerca del mar y sobrevolada por aviones... qué habrá sido de ellos, no dejaba de preguntarme... Les había dejado de gustar, de divertir... Ya no tenía ningún interés: y sin embargo, sin embargo, sin embargo, ¡qué no me habían prometido!”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 237.

⁶⁰ De acuerdo con Ellen, los recorridos no fueron en absoluto breves puesto que: “ils traversent tout l'Europe...”, *Ibid.*, p. 237. Así, la connotación de aventura probablemente tenía un peso importante para el duque quien, antes de conocer a Ellen y Chonegk, no salía de su habitación.

⁶¹ “En verdad, en verdad habíamos afirmado tantas cosas al partir... estábamos tan contentos de nosotros mismos, y en ese momento, ese regreso...”. *Ibid.*, p. 233.

pasos, que literalmente da la espalda hacia la dirección que pensaba seguir y en cambio lleva la mirada y el movimiento hacia los lugares que ya había transitado. Más aún, podría imaginarse que el trayecto de regreso del duque no termina en el cuarto del castillo, pues si bien el movimiento físico no es ya posible una vez que ha llegado a su habitación, su consciencia continúa el recorrido hacia el pasado por medio de la narración de la historia que vivió.⁶²

4.

En el caso del Habitante también es posible relacionar el estado de inmovilidad y la búsqueda del aislamiento con la frustración de sus planes de vida. Al negarse a abrir la carta que proviene del Consejo —y que supondría su aceptación dentro del mundo científico—, y en cambio aceptar la propuesta de trabajo de los Gemelos, el protagonista apuesta a que su propia investigación le brinde el reconocimiento que busca:

Gemelo 2: Le ofrecemos un puesto especial.

[...]

Gemelo 1: Que sea parte de la historia médica.

Gemelo 2: Y científica.

Gemelo 1: Que su nombre se inscriba en la memoria de los hombres.

Gemelo 2: Y que pueda desarrollar todo su potencial como investigador.

Gemelo 1: Tendrá todos los recursos para llegar a ese resultado.

⁶² Retomando a Paz, si la inmovilidad es una condena para la visión moderna pues cancela el movimiento, el duque sufre una doble condena puesto que la caída de sus planes lo conduce hacia el regreso, un movimiento inadmisibles para la concepción moderna, fundada sobre el ideal del avance continuo. En *La tradición de la ruptura* el mismo Paz señala que en el arte moderno puede observarse una presencia del pasado. No obstante, este interés por el ayer obedece a la lógica del cambio constante que impulsa al arte moderno, a la tradición de la ruptura como él la llama. “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos de lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo”. Octavio Paz, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del Limo*, p. 21. De esta forma, la mirada moderna sólo se dirigiría hacia el pasado en tanto que le permitiría seguir alimentando su necesidad de cambio constante. En el caso del duque, por el contrario, el regreso representa el fracaso del proyecto de vida, del movimiento hacia adelante, derrota que además culmina con la inmovilidad.

Gemelo 2: Ése que se le ha escapado.⁶³

No obstante, dicho resultado se muestra del todo elusivo, a tal punto que el Habitante dedica diez años a su proyecto de investigación sin lograr avance alguno.

Habitante: Supongo que sabe de mis estudios sobre el quiasma óptico.

Psiquiatra: Cosa vana, como se ha podido ver... ya todo está dicho sobre...

Habitante: ¡Eso es lo que todos creen, pero se equivocan!

Psiquiatra: Lleva diez años tratando el mismo problema y nunca ha mostrado nada relevante, usted es patético.⁶⁴

De esta forma, lo que está en juego no sólo es la ausencia de los resultados esperados de su investigación, sino la revelación de que el trayecto que ha recorrido durante años, y en el que ha vertido toda su inteligencia y su talento, no conduce a ningún lugar. Más aún, este camino lo ha desviado de su meta de manera rotunda, pues ¿de qué forma podría recuperar el tiempo que ha transitado por él? Es posible imaginar que el momento en que el protagonista se da cuenta de que ha perdido la apuesta, de que ha elegido el camino equivocado —y que por él ha andado por años— es el que desata su mirada hacia el pasado, hacia el tiempo perdido, pero sobre todo, hacia aquel cruce de caminos en que dejó pasar la oportunidad de lograr sus sueños.

El fracaso profesional del Habitante va acompañado así mismo del fracaso amoroso. Si en la primera parte la aparición de Marie resulta enigmática puesto que es imposible saber cuál su relación con el protagonista, por qué lo llama Félix y por qué desea entregarle una carta, en la segunda parte es posible suponer que se trata de su pareja y que, además, están pasando por un proceso de separación:

Habitante: Dijiste que lo dejarías.

Marie: (*Apaga el cigarro*) De eso quiero hablar también.

⁶³ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

Habitante: No, no. Creo que es mejor no tocar el tema.

Marie: Me voy. En dos semanas. Ya todo está arreglado... este tiempo que has estado fuera me aclaró del todo la situación.⁶⁵

En la tercera parte no sólo queda claro que el Habitante engañaba a su pareja con la Paciente, sino que hacia el final de la sección, Marie descubre el engaño, lo cual parece haber detonado la ruptura amorosa. La oposición del Habitante a que la Paciente pronuncie su nombre en la cuarta parte deja claro la connotación negativa que tiene para el protagonista el haber sostenido una relación con ella, dada la repercusión que tuvo en la forma en que se desarrolló su historia:

Psiquiatra: Señorita, díganos por favor cuál es su nombre.

Habitante: No hace falta. No lo queremos saber. Se puede ir.

Paciente: A mí me gustaría decirlo.

Habitante: Nunca-jamás, no vas a ser otra cosa que una paciente, una vil paciente, como muchas otras, sin nombre, sin pasado, un error en el sistema de notificaciones, un desvío en los planes de la vida. No tienes nombre. Deja de seguirme.⁶⁶

Se podría afirmar entonces que el momento en que el Habitante debe elegir entre la carta y aceptar la oferta de los Gemelos es el mismo en que comete el error de tener un amorío con la Paciente, de modo que es hacia este mismo punto que se dirige constantemente su mirada: hacia el lugar en que se desvió su proyecto de vida de manera irrevocable.

5.

En el ensayo *El exilio como pérdida*, el investigador Carlos Pereda sostiene que la creencia básica de la actitud melancólica en el exilio es que “todo lo que importa está hecho

⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, pps. 31 - 32.

ruinas”;⁶⁷ afirmación que podría utilizarse para describir tanto al duque como al Habitante: en ruinas el amor, en ruinas la empresa artística, en ruinas la aventura, en ruinas la profesión, todos los proyectos en ruinas. Sin embargo, para ambos personajes esta caída no sólo abarca diferentes ámbitos de su existencia, sino que además es irreparable. Para ellos esta falla implica tanto el derrumbe de sus planes, como la imposibilidad de crear nuevos proyectos, es decir, conciben el futuro como un tiempo cancelado.

El aislamiento y la inmovilidad en la que los personajes se encuentran hundidos apunta precisamente esta percepción: ya no quedan personas con quiénes realizar planes ni un lugar en dónde llevarlos a cabo. Cuando al final de la primera parte el Habitante rechaza la oportunidad de salir, afirma: “Afuera no hay nada para mí”,⁶⁸ que bien podría reelaborarse de esta forma: afuera del consultorio no hay un lugar donde pueda fijar metas ni aspiraciones, no hay más posibilidades de construir mi vida, por lo que el movimiento carece de sentido.

Ahora bien, la ruina de los planes de vida, por más dolorosa que resulte para los personajes, no tendría por qué conducir necesariamente a la clausura del futuro. Ciertamente, todos sus propósitos y todos sus anhelos se han derrumbado, pero esto no debería impedir que realizaran nuevos planes, que eligieran un nuevo camino hacia otra dirección. ¿Es posible que esta caída sea suficiente para desterrar al pensamiento del futuro?

El diccionario de La Real Academia Española define el fracaso como el “resultado adverso de una empresa” o como un “suceso lastimoso, inopinado y funesto”.⁶⁹ El ensayista Jean Améry, por su parte, recurre a la palabra *échec* para designar no ya un solo hecho o un

⁶⁷ Carlos Pereda, “El exilio como pérdida”, en *Memoria y Melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, p. 182.

⁶⁸ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 22.

⁶⁹ Diccionario de la Real Academia Española, en línea. <http://lema.rae.es/drae/?val=fracaso>, marzo, 2016.

resultado, sino la vivencia de un fracaso absoluto. “El negociante que se suicidó sufrió el *échec*, esto es: el mundo lo desechó antes de que la muerte le apartara del mundo”.⁷⁰ De acuerdo con Améry, el *échec* rebasa las circunstancias particulares de un fallo, no sólo implica que los planes de un individuo se hayan malogrado, sino que la vida misma ha rechazado al individuo junto con todos sus proyectos y todas sus ilusiones.

Más aún, este rechazo es del todo definitivo: una vez que el individuo ha sido desechado por el mundo, no habría forma de regresar a él y comenzar nuevos proyectos. Sería posible intentarlo, pero el resultado estaría definido de antemano: “Se podría revocar todo [...] volver a emprenderlas con el espacio del mundo, lanzarse hacia afuera. Para sufrir un nuevo *échec* y otro y otro más”.⁷¹ De esta forma, el futuro deja de ser el tiempo casi utópico donde el individuo vería el fruto de sus esfuerzos, donde se realizarían sus esperanzas, y se convierte en cambio en la condena al fracaso, a sufrir “un nuevo *échec* que forzosamente encabezaría toda una larga serie de nuevos *échecs*”.⁷²

Ante este panorama, Améry considera que continuar viviendo supone incluso “un insulto a la existencia”,⁷³ por lo que el suicidio se presenta como una alternativa:

Donde amenaza constantemente el *échec*, en forma de fracaso en el bachillerato, en forma de bancarota, de ser despiadadamente demolido por el crítico de moda, de disminución paralizante de la fuerza creativa, de enfermedad, de amor no correspondido [...] en todos esos casos la muerte voluntaria se convierte en una promesa.⁷⁴

El acercamiento de Améry al fracaso desplaza la mirada de los hechos particulares y la sitúa en el individuo, en el modo en que éste experimenta el derrumbe de sus anhelos. De esta forma, el *échec* no consiste en obtener un “resultado adverso”, sino en la manera en

⁷⁰ Jean Améry, *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, p. 50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

⁷² *Ibid.*, p. 96.

⁷³ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

que éste afecta al sujeto que lo vive. Esto es lo que lo lleva a esbozar una suerte de reivindicación de su propia sensibilidad: "...el incidente que os parece nimio quizás lo sea para vosotros, no lo niego, pero para mí representa un acontecimiento vital decisivo, tanto como para que por su causa me dé la muerte".⁷⁵

Llama la atención la similitud del estado descrito por Améry y aquellos del duque y del Habitante, tanto en lo que respecta a la concepción del mundo como un lugar que ha quedado vedado (o que incluso casi ha desaparecido como en el caso de Georges), como en lo que respecta a la ausencia de movimiento, de manera más clara cuando Améry menciona el caso del individuo melancólico, quien "se limita a estar encogido en la cama y dejar que las cosas le sobrevengan",⁷⁶ descripción que no resulta difícil asociar con el duque, ensimismado en la esquina de su cuarto, y con el Habitante, recostado en el suelo en medio del desorden de su consultorio.

Al tener en cuenta la noción del *échec* expuesta por Améry, resulta posible entender la reacción de los personajes. Las circunstancias que viven sin duda pueden ser vistas como dolorosos reveses, pero para ellos representan, además, fracasos definitivos. No sólo consideran haber fallado, sino también estar condenados a fallar. No sólo se han derrumbado sus planes y sus anhelos, sino que jamás podrán realizar otros. En otras palabras, el futuro ha quedado cancelado para los personajes, por lo que su mirada debe dirigirse hacia otra dirección.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁶ *Id.*

II El presente está en otra parte

1.

En *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky contrasta la visión que la sociedad moderna tenía del porvenir con aquella de la posmodernidad:

La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como una ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada. [...] Esa época se está disipando a ojos vistas [...] se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y el progreso, la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora.⁷⁷

Siguiendo a Lipovetsky, es posible afirmar que la falta de confianza en el mañana —en la posibilidad de construir el mundo que se había planeado, de llevar a cabo los propios proyectos, de cosechar los frutos del trabajo y los sacrificios actuales— alienta al individuo a voltear hacia el presente y a depositar en él el cumplimiento de sus deseos y de sus propósitos.

Un fenómeno similar experimentan los protagonistas de *El signo de Babinski* y de *De Saxe, roman*: al derrumbarse sus planes futuros y esfumarse la posibilidad de crear nuevos proyectos de vida, su mirada se retira del mañana y se posa en el presente. Ahora bien, ¿qué es lo que encuentran los personajes en este tiempo?

En el caso del duque, se observa en primera instancia que su relación con el presente se manifiesta, paradójicamente, a través del pensamiento en otra vida, aquella que planeó en el pasado y que debería estar viviendo en este instante: “Nous avions tellement,

⁷⁷ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 9.

tellement affirmé de choses en partant...”⁷⁸ y más adelante: “(On ne se quitterait plus jamais et toujours nous ferions notre vieux numéro ensemble...)”.⁷⁹

Las promesas que sus compañeros le hicieron en el pasado y aquello que juntos afirmaron al abandonar el castillo motivados por la realización de un nuevo proyecto, generaron en Georges una visión del futuro que contrasta con las circunstancias que experimenta en el presente. Si sus planes incluían la presencia de Ellen y Chonegk, ahora se encuentra del todo aislado; si imaginaba un viaje continuo como parte de su empresa artística con la compañía de teatro itinerante, ahora experimenta la inmovilidad en la esquina de su cuarto. El duque observa su vida actual y no puede evitar compararla con aquella que pensó que llevaría en este momento, ni dejar de lamentarse por la enorme diferencia que existe entre ambas.

De manera análoga, el Habitante confronta el pensamiento de aquella existencia que creyó estaría experimentando con el de aquella en que se encuentra en realidad. Sin embargo, mientras que el duque enuncia él mismo este contraste, el protagonista de *El signo de Babinski* se confronta una y otra vez con uno de los momentos y con una de las decisiones que marcaron la forma en que se desarrolló su vida: la recepción de la carta del Consejo:

Habitante: ¿Qué es esto? ¿Es para mí?

Marie: Sí.

Habitante: No tiene mi nombre... no puedo abrirla.

Marie: Pero tiene el sello del consejo... seguro olvidaron ponerle el nombre. Llegó a la casa hace tres días. Creo que son buenas noticias, Félix...

Habitante: No sé... no creo que sea buena idea. Si es para mí, quizá envíen otra... quizá no. No podemos saberlo.⁸⁰

⁷⁸ “En verdad, en verdad habíamos afirmado tantas cosas al partir”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 233.

⁷⁹ “(Ya no nos separaremos jamás y siempre haremos nuestro viejo número juntos)”. *Ibid.*, p. 237.

⁸⁰ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 23.

Y más adelante:

Marie: Conseguí la carta.

Habitante: ¿En verdad?

Marie: Está en casa... no me atreví a verla, así como me la dio el consejero...

Habitante: Es lo que esperábamos. ¿Tiene mi nombre?

Marie: Te digo que no la abrí.⁸¹

De haber aceptado la carta, el Habitante hubiera sido admitido dentro de la comunidad científica y, por tanto, hubiera recibido el reconocimiento que deseaba. Así, la carta materializa el remordimiento de haber dejado pasar la oportunidad de lograr su sueño. Que el Habitante reciba la carta en cada una de las cuatro secciones de la obra pone de manifiesto lo viva que está dicha emoción, lo actual que es el pensamiento sobre sus anhelos frustrados.

La mirada sobre las circunstancias presentes detona en ambos casos el pensamiento sobre otra existencia, ausente. Si el “vivir enseguida” que menciona Lipovetsky podría interpretarse como el deseo de experimentar en estos momentos todas las posibilidades que antes estaban reservadas para el futuro, para el duque y el Habitante más bien significa la imposibilidad de experimentar en el presente la vida que se planeó, así como el doloroso reconocimiento de esta insalvable diferencia. Ahora bien, mientras que la emoción del Habitante está más cerca del remordimiento por haber elegido el camino equivocado —y con ello haber dejado pasar la posibilidad de realizar sus sueños—, Georges experimentaría algo cercano al desengaño de que la vida que le prometieron, y que tan seguro estaba de disfrutar, jamás se haya consumado. Ambos compartirían sin embargo el enorme desasosiego de no vivir en estos momentos esa otra vida que imaginaron posible.

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

2.

En el caso del Habitante, el pensamiento sobre una existencia diferente a la que vive continúa un tanto más lejos, pues además de imaginarse a sí mismo en otra vida, manifiesta el anhelo de ser otro: “En días como hoy me gustaría ser un pescador, tener una pequeña barca y pasar horas sobre el agua”.⁸² Y más adelante cuando pide su deseo de cumpleaños:

Deseo viajar a un lugar donde nadie me conozca. [...] En ese lugar quiero olvidar todas las palabras médicas; quiero ver un accidente y que una mujer grite desesperada y me pregunte por un doctor y poder contestarle que no sé, que soy nuevo en el pueblo. [...] Deseo escuchar un río que fluye tranquilo, como mi vida y ahí estar, sólo estar, sin preocupaciones, sin tener que descubrir nada, sin la necesidad de hacer algo trascendente para ser recordado.⁸³

El anhelo de una vida distinta pasa entonces por la negación de características fundamentales de la personalidad del Habitante en el presente. Este deseo no sólo implicaría un cambio de profesión, sino que al olvidar las palabras con las que la realiza, el personaje abandonaría toda una forma de pensar el mundo y de relacionarse con él. El habla, además, es una de las características que contribuyen a la definición de un personaje teatral, lo cual sucede de manera evidente en el caso del Habitante; baste citar apenas su tercer diálogo: “Médula espinal- tallo cerebral- hipófisis- arco del atlas- lóbulo temporal- frontal- seno esfenoidal- longitudinal- cerebelo- bulbo raquídeo- quiasma óptico- hipotálamo- tálamo- globus pallidus- neurona- axón- ¡Sinapsis! ¡Sinapsis!”.⁸⁴ Y poco después, cuando desea insultar a los gemelos: “¡Síndromes escuálidos!, pero qué digo... ¡Ni a síndrome llegan! Apenas son un coágulo mal formado en el cuerpo pineal... eso

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1.

son... ¡Váyanse! ¡Vamos! ¡Eh! Molestias epidérmicas...”.⁸⁵ De esta forma, negar el propio vocabulario es cercano en este caso a negar la propia identidad.

Existen otros dos elementos en el deseo de cumpleaños del Habitante que refuerzan dicha interpretación. En primer lugar, abandonar “la necesidad de hacer algo para ser recordado” podría interpretarse como el rechazo del protagonista de sus propios anhelos, de su deseo de trascendencia. El deseo, a su vez, es otra de las características que definen convencionalmente a un personaje teatral, puesto que determina un objetivo que el personaje intentará alcanzar por medio de sus acciones, las cuales también lo caracterizan. El deseo afecta así mismo el desarrollo de la anécdota pues, al encontrarse con obstáculos —por ejemplo, con las voluntades de otros personajes— genera un conflicto. Más aún, como afirma el dramaturgo mexicano Jaime Chabaud, el personaje “es puro deseo”,⁸⁶ por lo que renunciar a éste significaría la renuncia a una característica esencial del personaje teatral.

En segundo lugar, el Habitante ansía encontrarse en un sitio donde nadie pueda reconocerlo. Ya que la forma más probable de que esto sucediera es a través de su aspecto físico, lo que estaría en juego sería el rechazo de su propio cuerpo, o bien, la negativa a que los otros pudieran relacionar su cuerpo con su identidad, como si fuera posible despojar al cuerpo de la historia que ha experimentado. El cuerpo es sin duda uno de los elementos más significativos para la definición de la identidad tanto de un individuo como de un personaje teatral. El filósofo estadounidense Bruce Wilshire afirma: “We cannot identify them [people] without identifying material bodies, and what we must always use to identify we

⁸⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁶ Afirmación realizada durante un taller de dramaturgia organizado por Cultura UNAM, febrero, 2016.

must regard as pertaining to the person's identity".⁸⁷ Ya sea que el Habitante tuviera un cuerpo diferente o que nadie fuera capaz de asociarlo con su identidad, es posible observar otro elemento que apunta hacia el rechazo de los rasgos que definen al personaje.

De esta forma, podría decirse que el anhelo del Habitante de llevar una existencia distinta a la actual implica, en primera instancia, la posibilidad de imaginarse en otra vida, y en segundo lugar, imaginarse como otro: con un cuerpo, con un vocabulario y con deseos diferentes. Esta última posibilidad imaginativa puede ser interpretada, además, como un rechazo de sí mismo, el cual, se verá más adelante, tiene un efecto rotundo en la identidad del Habitante y en la forma en que se confronta con el pasado.

3.

El pensamiento sobre la vida que no se realizó no sólo afecta la visión que el personaje tiene de su propio presente, sino que se relaciona con la mirada de los otros, con las expectativas que albergaban sobre el futuro de los protagonistas. Así, por ejemplo, al lanzarse en su empresa artística, el duque abandona sus obligaciones como noble y como gobernante, lo cual provoca la ira de sus súbditos:

Ellen. – Ils véçurent ainsi, tous les trois, plusieurs années, fuyant leurs responsabilités et poursuivis par le peuple revanchard et « en colère ».⁸⁸

Cuando la empresa artística termina tras el abandono de Ellen y Chonegk, el duque piensa en el juicio que las personas harán de él a su regreso y teme ser objeto de burla y de cuestionamientos: “Ce que je craignais le plus... on a de ces inquiétudes !... ce que je craignais le plus, c'est peut-être leurs rires, qu'ils se moquent de moi, qu'on sache mon

⁸⁷ Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as a Metaphor*, p. 149.

⁸⁸ “Ellen.- Ellos vivieron así, los tres juntos, varios años, escapando de sus responsabilidades y perseguidos por el pueblo revanchista y ‘encolerizado’”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 237.

retour, seul et sans rien”;⁸⁹ y más adelante: “Ce que je craignais le plus, ce devait être les questions, interrogatoires et l’ironie encore”.⁹⁰ Al elegir un camino diferente del que los demás esperaban y fracasar en esta empresa, el personaje no sólo ve sus anhelos frustrados, sino que queda vulnerable frente a la mirada de los otros.

El Habitante, por su parte, rechaza la oferta que vendría en la carta del Consejo y elige llevar a cabo su investigación de manera privada; no obstante, su proyecto se estanca al no poder realizar ningún descubrimiento significativo. Al empeñarse en continuar por esta ruta, el Habitante se adentra cada vez más profundamente en un callejón sin salida, hasta llegar al aislamiento y a la inmovilidad del presente en el consultorio. Sobre él recae la mirada del Psiquiatra, quien califica de “cosa vana” su investigación de más de diez años, así como la mirada de Marie, quien en cada sección insiste en que el protagonista acepte y abra la carta para que pueda cumplir con las expectativas de convertirse en un investigador afamado: “La carta, por lo menos ve la carta. Al menos hoy. Por favor, ¡abre el sobre!”.⁹¹

La presión externa la ejercen también los Gemelos, quienes demandan que el Habitante retome su investigación:

Gemelo 2: Termine lo iniciado.

Gemelo 1: Es su deber.

Gemelo 2: Su obligación.

Gemelo 1: Con el mundo.

Gemelo 2: Con la humanidad.⁹²

⁸⁹ “Aquello que más temía... ¡uno tiene sus inquietudes!... tal vez aquello que más temía eran sus risas, que se burlaran de mí, que se enteraran de mi regreso, solo y sin nada”. *Ibid.*, p. 229.

⁹⁰ “Aquello que más temía debían ser sus preguntas, sus interrogatorios y además la ironía”. *Ibid.*, p. 233.

⁹¹ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 8.

⁹² *Ibid.*, p. 3.

Incluso la Paciente le exige que desempeñe las obligaciones que le imponen su profesión: “Su deber... [...] es atender mi solicitud... [...] para poder regresar... [...]...a la sociedad...”.⁹³ Podría decirse entonces que el Habitante es objeto de un constante escrutinio del exterior que lo apremia a cumplir con las expectativas que en él se han posado.

En ambos casos, se observa que el sufrimiento provocado por el fracaso del proyecto artístico o profesional de los protagonistas adquiere mayor peso cuando estos toman en cuenta la mirada desde el exterior, ya sea que deban confrontar el cuestionamiento o la burla, o bien, la decepción de quienes confiaban en su capacidad para lograr sus proyectos.

4.

Que ambos personajes lancen su pensamiento hacia otra vida puede interpretarse por supuesto como resultado de la insatisfacción con las circunstancias que experimentan; sin embargo, este hecho también podría apuntar hacia una de las características fundamentales de los protagonistas: su capacidad imaginativa.

Cuando el Habitante recibe a la Paciente por segunda ocasión, ésta intenta apaciguar su estremecimiento tras la repentina aparición y partida de Marie, por lo que lo acuesta en la silla de exploración, le pide que cierre sus ojos y que se imagine dentro de una escena relajante en la naturaleza que ella comienza a describirle:

Paciente: Imagine que está acostado en una hamaca bajo la sombra de un frondoso árbol en medio de un bosque. Al escuchar mi voz, usted siente una gran tranquilidad. Respire profundo. Eso es.⁹⁴

⁹³ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

A la breve calma que proporciona este ejercicio mental le sigue sin embargo un nuevo estado de alteración:

Habitante: *(Con un hilo de voz)* Se oye un zumbido... [...] Bien... son... dípteros... [...] *(De un salto baja de la mesa de exploración y accidentalmente golpea a La Paciente. Se sacude todo el cuerpo)* ¡MOSQUITOS! ¡Me atacan! Están por todas partes...

Paciente: No hay nada... ¡Cálmese!

Habitante: ¡El flujo interrumpido del agua provoca pequeños estancamientos, el mejor lugar para la reproducción de los *Anopheles quadrimaculatus*!

Paciente: Pero, doctor... estamos en su consultorio... concéntrese... ¡Vamos!⁹⁵

Es posible observar que el ejercicio no falla en realidad a causa de una falta de concentración, sino quizás por un exceso de la misma. El Habitante no sólo es capaz de imaginarse en medio del bosque, sino que analiza el entorno imaginario, echa mano de su capacidad lógica para identificar un posible peligro e incluso sufre el ataque de dicha amenaza:

Habitante: ¡El clima templado favorece la incubación y la eclosión de estos dípteros agresivos!

Paciente: Cálmese, por favor, es su imaginación, sólo eso...

Habitante: ¡Malaria!, seguramente los pájaros prefieren al *Aedes aegypti*, que vuela más lento y es más grande.

Paciente: ¡Era sólo una ilusión!

[...]

Habitante: *(Va al intercomunicador)* ¡Sáquenlos de aquí! ¡Envíen refuerzos! Código tres, repito, código tres...⁹⁶

El Habitante muestra así un gran poder imaginativo que, en este caso, actúa en su contra, pues lo vuelve incapaz de diferenciar entre la descripción que realiza la Paciente y la realidad en el consultorio.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

En cuanto al duque, se sabe que antes de la llegada de Ellen y de Chonegk pasaba los días en su cuarto contándose historias: “...le jeune duc, Saxe-Meiningen, duc ou prince, s’ennuyait fort et soupirait beaucoup, usant l’essentiel de son temps à se raconter des histoires”.⁹⁷ Si bien no se indica qué clase de anécdotas se relataba, es posible suponer que la actividad requería del duque un gran interés por el proceso creativo de elaborar historias y, probablemente, cierto disfrute de dicha actividad. Esto se confirma a la llegada de Ellen, quien logra encantarle con la historia que le relata: “Ellen. - ...elle lui raconta, avec un luxe de détails et un sens aigu du mystère, dont elle garde jalousement le secret, une histoire tout à fait propre à le séduire”.⁹⁸ A su regreso al castillo, Georges retoma la costumbre de contarse historias, aunque ahora se trata de una muy precisa: la historia que vivió con Ellen y con Chonegk.

El poder imaginativo se muestra así como una característica significativa tanto del duque como del Habitante. Este rasgo se observa además en su aproximación al presente, pues si bien su pensamiento se ha retirado del porvenir, esto no impide que los personajes imaginen otras posibilidades de su existencia actual. No obstante, ya que ahora ninguna de estas posibilidades es realizable, su formulación genera en los personajes una enorme insatisfacción y remordimiento. Si a estas emociones se suma el estado de inmovilidad y de repliegue que los protagonistas experimentan, es posible comprender que sean incapaces de disfrutar su vida “aquí y ahora”, es decir, que posar la mirada en el presente no les ofrezca ningún tipo de sosiego. Si el futuro se encuentra cancelado y el presente sólo puede producir dolor, la mirada deberá continuar su búsqueda hacia el ayer.

⁹⁷ “...el joven duque, Saxe-Meiningen, duque o príncipe, se aburría enormemente y suspiraba mucho, pasando la mayor parte de su tiempo contándose historias”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 228.

⁹⁸ “Ellen.- Ella le relató, con un lujo de detalles y un agudo sentido de misterio, del cual ella guarda celosamente el secreto, una historia perfecta para seducirlo”. *Ibid.*, p. 230.

III. Puesta en escena del pasado

1.

La mirada ha huido de los otros tiempos, pero ¿halla un refugio en el pasado? ¿Qué es lo que encuentran los personajes en el ayer? En el caso del Habitante, se observan las circunstancias que volvieron imposible la realización de sus proyectos de vida, es decir, su rechazo de la carta del Consejo y el abandono de Marie, probablemente causado por la infidelidad con la Paciente. En cuanto al duque, la mirada abarca el encuentro con Ellen y Chonegk, su abandono y su repentino regreso al castillo. Podría decirse entonces que de todas las posibles regiones del pasado, la mirada se dirige hacia el episodio que definió el rumbo de la historia de los personajes, hacia la serie de eventos responsables de su estado actual.

Ahora bien, el que los protagonistas hayan abandonado la posibilidad del futuro y la acción en el presente parecería ir en contra de una idea convencional del drama, donde el énfasis está precisamente en la importancia de los hechos actuales en relación con la repercusión que habrán de tener en el porvenir de los personajes. Así lo interpreta Jean-Pierre Sarrazac cuando afirma que: “le drame traditionnel est un art du présent, d’un présent qui fuit en avant vers la catastrophe”.⁹⁹ En el mismo sentido, la investigadora Helen Kuntz se refiere a la predominancia del presente sobre el pasado en el drama convencional: “L’orientation de la forme dramatique traditionnelle vers un dénouement situé dans l’avenir subordonnait le passé des personnages au présent de la représentation”.¹⁰⁰ En *El signo de*

⁹⁹ “El drama tradicional es un arte del presente, de un presente que huye hacia adelante en dirección a la catástrofe”. Jean-Pierre Sarrazac, “Jean-Luc Lagarce, le sens de l’humain”, en *europe*, (969-970), p. 10.

¹⁰⁰ “La orientación de la forma dramática tradicional hacia un desenlace situado en el futuro, subordinaba el pasado de los personajes al presente de la representación”. Hélène Kuntz, “Aux limites du dramatique”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, p. 15.

Babinski y en *De Saxe, roman* por el contrario, el pasado ocupa el espacio que ha quedado tras la deserción del futuro y la inacción del presente.

Al analizar, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, también de Lagarce, Kuntz afirma: “Le drame est déjà joué depuis longtemps : un jeune homme a quitté sa famille à la suite d’une dispute avec son père dont les motifs nous échappent. La catastrophe est lointaine...”.¹⁰¹ Algo similar podría decirse de *De Saxe, roman*, puesto que el drama de la separación sucedió hace largo tiempo, incluso el reencuentro de los personajes en ese mismo cuarto es narrado, es decir, ya no tiene lugar frente a los ojos del espectador.

Por un momento me permito imaginar que, partiendo solamente de la anécdota de la aventura que vivieron Georges, Ellen y Chonegk, pretendo escribir una obra de teatro bajo el principio que menciona Sarrazac, esto es, una serie de acciones en el presente que desembocan en la catástrofe. De ser así, el marco de tiempo que elegiría para la acción probablemente abarcaría los eventos previos al abandono del duque, de manera que las acciones de la obra pusieran en juego la catástrofe de la separación, o tal vez escogería el reencuentro con sus antiguos compañeros —en la introducción he mostrado qué terreno tan fértil es el regreso del pasado para el teatro—. Un marco de tiempo que juzgaría inadecuado para esta tarea, sin embargo, sería alguno posterior a este reencuentro pues, ¿qué acción presente podría llevar a la catástrofe si todos los eventos significativos —incluido el reencuentro— se hallan en el pasado y, por lo tanto, ya no hay forma de modificar su desarrollo? Si el drama —ya sea como abandono o como reencuentro— ya tuvo lugar, ¿no sería más pertinente elaborar un relato y no una obra de teatro? Vuelvo al texto de Lagarce

¹⁰¹ “El drama ha tenido lugar hace largo tiempo: un joven dejó a su familia tras una disputa con su padre de la cual se nos escapan sus motivos”. *Ibid.*, p. 20.

y me pregunto entonces cuál es su drama, el conflicto, si la única acción es la narración, ¿hacia qué catástrofe conduce?

Me parece que el drama en la obra no radica tanto en los hechos que sucedieron como en el intento del duque de narrar su historia, es decir, la confrontación de voluntades contrarias que genera un conflicto no se da en el pasado —puesto que ya ha acontecido—, sino en el presente, donde el duque pone todos sus esfuerzos en relatar lo que aconteció, en otras palabras, narrar es el verdadero conflicto, o como afirma Sarrazac: “le drame, c’est la grande rétrospection”.¹⁰²

De esta forma, en *De Saxe, roman* el antagonista, aquel que se opone a la voluntad del personaje principal, no está encarnado en otro personaje, pues tanto Ellen como Chonegk participan en la narración y buscan que ésta se desarrolle de manera adecuada. Aquello que impide que se cumpla el deseo del duque se relaciona más bien con las características de los mismos personajes. Es posible observar, por ejemplo, que han olvidado partes de su relato, de modo que otro personaje debe intervenir como si fuera un apuntador:

Georges.- ...et de vos noms, encore, déjà, on ne se souvenait plus...

Chonegk. – L’histoire exacte...

Georges. – L’histoire exacte, oui... l’histoire exacte, ce qui se passa réellement...¹⁰³

Lo mismo sucede con Ellen:

Ellen.- ...et encore, ce que nous vécûmes ensemble, avec étonnement...

Chonegk.- Lorsque je le revis...

Ellen.- Lorsque je le revis... Oui. Il y avait quelques années déjà...¹⁰⁴

¹⁰² “El drama es la gran retrospectión”. Jean-Pierre Sarrazac, “Jean-Luc Lagarce, le sens de l’humain”, en *europe*, (969-970), p. 11

¹⁰³ “Georges.- ...y de sus nombres, además, ya no se acordaban .../ Chonegk.- La historia exacta.../ Georges.- Sí, la historia exacta, sí... la historia exacta, aquello que sucedió en realidad...”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, pps. 227-228.

Otro obstáculo para la narración es la propia falta de conocimiento de los personajes:

Ellen. – Le jeune duc de Saxe-Meiningen... c'est quelque chose... quelque part... en Allemagne, une ville, un État, je ne sais pas exactement, je n'ai jamais regardé, j'aurais dû...¹⁰⁵

Incluso el título nobiliario de Georges queda indefinido a causa de estas imprecisiones:

Ellen.- Le jeune duc de Saxe-Meiningen, duc ou prince [...] hérita d'un royaume, duché, ou Etat dont il a déjà fait mention, principauté encore, ou province...¹⁰⁶

De este modo, en su intento de proporcionar la información adecuada, y percatarse que no la posee, Ellen introduce una serie de huecos que interrumpen el fluir de la narración. Algo similar le sucede al propio duque cuando intenta dejar en claro que su relato responde a un orden temporal:

Georges.- Avec l'argent qui me restait... c'est là que je m'étais interrompu, on se souvient des chapitres précédents... avec l'argent qui me restait...¹⁰⁷

Y también al introducir una explicación de aquello que pensó en el momento que describe:

Georges.- Lorsque je me réveillai... vous veniez de me quitter, je suppose (l'idée qu'on vous enleva contre votre gré me paraît peu probable)...¹⁰⁸

En ambos casos, los personajes desean dar cuenta de su historia; no obstante, no logran hacerlo de manera clara dado que carecen del conocimiento necesario o, por el

¹⁰⁴ “Ellen.- ...y todavía, aquello que vivimos juntos, con sorpresa.../ Chonegk.- Cuando lo volví a ver.../ Ellen.- Cuando lo volví a ver... Sí. Hace varios años ya...”. *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁵ “Ellen.- El joven duque de Saxe-Meiningen... es algo... algún lugar... en Alemania, una ciudad, un Estado, no sé exactamente, jamás vi, debí haberlo hecho...”. *Ibid.*, p. 228.

¹⁰⁶ “Ellen.- El joven duque de Saxe-Meiningen, duque o príncipe [...] heredó un reino, ducado, o Estado del cual él ya ha hecho mención, principado también, o provincia...”. *Ibid.*, p. 228.

¹⁰⁷ “Georges.- Con el dinero que me quedaba... es ahí donde me había interrumpido, se acuerdan de los capítulos precedentes... con el dinero que me quedaba...”. *id.*

¹⁰⁸ “Georges.- Cuando me desperté... ustedes me acababan de dejar, supongo (la idea de que se los hayan llevado contra su propia voluntad me pareció poco probable)...”. *Ibid.*, p. 226.

contrario, que se empeñan en introducir en su discurso todos los elementos que poseen. Como afirma la investigadora Julie Valero al analizar *Juste la fin du monde*, también de Lagarce, es precisamente “cet aveu imposible [lo que da pie a] l'hésitation constante des personnages sur la façon de dire les choses”.¹⁰⁹ Y sin embargo —a pesar de las dudas, de las interrupciones, de los huecos y de los comentarios metatextuales— permanece el intento de narrar la historia con cierto orden, como sostiene Boula de Mareuil: “Sans cesse interrompu, le récit ne cesse néanmoins de chercher à dire « la suite logique de l'histoire»”.¹¹⁰

2.

“À quoi bon ?” se pregunta Ellen al realizar una pausa en la narración, ¿para qué contar este relato si se trata siempre de “la même histoire”.¹¹¹ En el caso del duque, me parece que el deseo de narrar su historia responde a la necesidad de comprender aquello que le sucedió, de dotarlo de un orden y un sentido, de interpretarlo. La mirada no se posa pasivamente sobre el ayer, sino que dirige hacia él la voluntad y la imaginación que no tienen ya cabida en el futuro y que sólo se muestran dolorosas en el presente. De ahí que Georges pida que sus antiguos compañeros le confirmen sus impresiones sobre el pasado: “Nous les faisons rire, n'est-ce pas ?”;¹¹² que le expliquen qué problema había surgido en su relación: “Qu'est-ce qui n'allait plus entre vous et moi ?”;¹¹³ e incluso que le recuerden cómo acababa la

¹⁰⁹ “esa confesión imposible [lo que da pie a] la vacilación constante de los personajes en su forma de decir las cosas”. Julie Valero, “Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d'un espace autobiographique”, en *Lectures de Lagarce*, p. 76.

¹¹⁰ “Sin fin interrumpido, el relato no cesa sin embargo de intentar enunciar ‘la continuación lógica de la historia’”. Marie-Isabelle Boula de Mareuil, *Op. cit.*, p. 45.

¹¹¹ “La misma historia”. Jean-Luc Lagarce, *Op. cit.*, p. 232.

¹¹² “Los hacíamos reír, ¿verdad?”. *Ibid.*, p. 233.

¹¹³ “¿Qué no marchaba más entre ustedes y yo?”. *Ibid.*, p. 238.

historia: “Comment finirent-ils cette aventure ?”.¹¹⁴ Detrás del drama de la gran retrospectiva se encuentra entonces la necesidad de comprender todo aquello que se malogró, el punto donde el camino se desvió y todos los planes se vinieron abajo. Más que un refugio, el pasado se convierte en el objeto de estudio para entender la situación presente.

Ahora bien, mientras que el duque tiene un interés directo en la empresa narrativa, aún faltaría comprender el porqué del involucramiento de Ellen y de Chonegk en esta tarea. Podríamos imaginar que ayudan a Georges dada su antigua amistad, o quizás busquen contar la historia de alguna forma que los beneficie, al dar su propia interpretación de los hechos, por ejemplo. Sin embargo, no hay muestras de que esto suceda. El propio Georges les pregunta “Pourquoi êtes-vous revenus ?”.¹¹⁵ En lugar de dar una respuesta, añadiría una interrogante: ¿en realidad han regresado sus antiguos compañeros?

Georges relata que a su regreso al castillo fue prohibida la entrada a la ciudad de cualquier otro tipo de artistas de la escena para evitar que volvieran a encantarlo y, posiblemente, convencerlo de abandonar sus labores:

On raconte qu'ils interdirent, « dès lors », que d'autres gens de votre espèce, bateleurs ou joueurs d'harmonica, danseuses, tragédie et ours savants, n'entrent, ne pénètrent dans la ville, Saxe-Meiningen, n'en franchissent les murs et ne puissent m'approcher à nouveau, m'encourageant une fois encore à les suivre, par un récit comme celui-là.¹¹⁶

De esta forma, si no resultaría imposible, el retorno de Ellen y de Chonegk a la ciudad y después al castillo requeriría cuando menos de ciertas peripecias dignas de ser

¹¹⁴ “¿Cómo acababan esta aventura?”. *Ibid.*, p. 239.

¹¹⁵ “¿Por qué regresaron?”. *Ibid.*, p. 233.

¹¹⁶ “Se cuenta que prohibieron ‘desde ese momento’, que otra gente de su especie —titiritero o armonicista, bailarinas, trágicos y osos domesticados— entrara, penetrara en la ciudad, Saxe-Meiningen, para que no franqueara los muros ni pudiera acercarse de nuevo y me incitara una vez más a seguirlos gracias a un relato como aquél”. *Ibid.*, p. 234.

abordadas en algún punto de la narración, por lo que llama la atención que el aspecto práctico de dicho regreso no sea discutido a profundidad, sino tan sólo mencionado brevemente cuando Ellen afirma: “le train arriva en retard, et le voyage dut être tellement long”.¹¹⁷ Chonegk, por su parte, jamás hace mención al modo en que han podido regresar y a Georges parece no interesarle en absoluto.

Más revelador resulta que Chonegk relate el desenlace de la vida de Ellen:

On vous l’aura certainement raconté autrement. Ellen Franz, « ancienne actrice », Mme Ellen Franz renonça définitivement à la carrière des arts, abandonnant le métier [...] Elle avait été duchesse mais elle cessa de le dire, oubliant les pierreries et le velours... Elle est morte là-bas, je crois.¹¹⁸

Si el regreso de los antiguos compañeros del duque resultaba en extremo complicado y Chonegk es capaz de dar cuenta del fin de la historia de Ellen mientras ella se encuentra junto a él, es posible suponer que ninguno de los dos volvieron al castillo en realidad. Por lo tanto, su presencia en el cuarto de Georges no entraría dentro del terreno de la realidad objetiva, sino en el de la imaginación, del recuerdo o de lo sobrenatural. ¿Quiénes o qué son entonces estas figuras que intentan ayudar al duque a narrar, a ordenar y a comprender su historia?

3.

En la novela *Solaris* del escritor polaco Stanislaw Lem, un grupo de científicos investigan el océano que cubre la superficie de un planeta y que, se cree, es un ser vivo y consciente. Alejados de la Tierra y alejados también los unos de los otros dentro de la estación espacial que flota sobre el océano, los personajes intentan establecer contacto con este ser extraño,

¹¹⁷ “El tren llegó con retraso, y el viaje debió ser tan largo”. *Ibid.*, p. 225.

¹¹⁸ “Seguramente te lo habrán relatado bastante. Ellen Franz, ‘antigua actriz’, Madame Ellen Franz renunció definitivamente a la profesión artística, abandonó el oficio [...] Había sido duquesa, pero dejó de decirlo, olvidó toda la pedrería y el terciopelo... Murió por allá, creo”. *Ibid.*, p. 239.

mas no obtienen un resultado claro. Lo que experimentan, sin embargo, es la aparición de varias figuras de forma y comportamiento en extremo similar al de los humanos, a quienes deciden llamar “visitantes”.

De acuerdo con Sartorius, uno de los científicos, estos seres “No son personas, ni tampoco réplicas de determinadas personas, sino una proyección materializada de lo que contiene nuestro cerebro, en relación con una persona en concreto”.¹¹⁹ En otras palabras, los visitantes serían la manifestación física de los pensamientos que los personajes de la novela albergan sobre otro individuo. Estas figuras, además, no surgen a partir del pensamiento sobre cualquier persona, sino que se basan en aquello que está más grabado en la mente del visitado, lo que Snaut, otro de los científicos, llama “quistes psíquicos” y define como “procesos desvinculados del resto, encerrados en sí mismos, reprimidos, aherrojados, una especie de focos de inflamación de la memoria”.¹²⁰ Así, por ejemplo, Kelvin, el protagonista de la novela, es visitado por su esposa, Harey, quien se suicidó varios años atrás. Por un lado, el personaje se aferra al recuerdo de su mujer; por el otro, éste lo atormenta, pues se siente responsable de su muerte:

...y, de pronto, hizo algo tan terrible, dejándome apenas cinco palabras en una hoja de papel a mi nombre. La guardaba entre mi documentación, la llevaba siempre conmigo, desgastada, desintegrándose en los pliegues, no me atrevía a separarme de ella; mil veces imaginé el momento en que la estaba escribiendo y lo que debió sentir entonces.¹²¹

Es posible retomar el caso de los visitantes en *Solaris* y utilizarlo para abordar la aparición de los antiguos compañeros del duque. Si ni Ellen ni Chonegk habrían regresado en realidad al castillo, es posible plantear que su presencia en el cuarto de Georges

¹¹⁹ Stanislaw Lem, *Solaris*, p. 155.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹²¹ *Ibid.*, p. 96.

responde más bien a la materialización de aquel pensamiento, de aquel recuerdo que ocupa la mente del duque, de su quiste psíquico, por decirlo en los términos de la novela. De esta forma, Ellen y Chonegk, más que personajes independientes, habrían sido invocados por el duque, creados a partir de su recuerdo para ayudarlo a llevar acabo la narración de su historia.

4.

Que Ellen y Chonegk sean manifestaciones del pensamiento del duque implicaría a su vez que detrás del intento de narración habría una sola consciencia que, a pesar de estar escindida, respondería a una sola voluntad, a un solo deseo: relatar la historia que se vivió para intentar comprenderla.

Esta interpretación cobra mayor sentido si se observan otras obras de Lagarce. En *Le pays lointain*, por ejemplo, el protagonista, Louis, decide reencontrarse con su familia y con la gente que para él fue importante pues está a punto de morir: “Histoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir./ Histoire de ce voyage et de ceux-là, perdus de vue, qu'il rencontre et retrouve”.¹²² Dentro de estas personas que ha perdido de vista se encuentran sin embargo “L'amant, mort déjà” y “Le père, mort déjà”;¹²³ es decir, que este “volver sobre sus huellas” implica la posibilidad de reunión con individuos que en la realidad objetiva no podría volver a encontrar. Louis invoca a estas figuras, a sus fantasmas, y no sólo dialoga con ellos, sino

¹²² “Historia de un joven que decide regresar sobre sus huellas, volver a ver a su familia, su mundo, en el momento de morir./ Historia de ese viaje y de aquellos, perdidos de vista, que encuentra y rencuentra”. Jean-Luc Lagarce, “Le pays lointain”, en *Théâtre complet*, vol. IV, p. 277.

¹²³ “El amante, ya muerto” y “El padre, ya muerto”.

que les permite que se expresen, que dialoguen entre ellos y que participen de su recorrido hacia el pasado.

En este mismo sentido, al abordar *Juste la fin du monde*, Kuntz afirma que el reencuentro del protagonista con su familia bien podría tener lugar en un terreno diferente al de la realidad objetiva: “Le dialogue qui se noue avec les membres de sa famille peut être interprété comme l’extériorisation d’une scène intérieure, comme une projection des fantômes du personnage central”.¹²⁴ Esta misma aseveración podría utilizarse para describir lo que sucede tanto en *Le pays lointain* como en *De Saxe, roman*: el personaje principal no se reúne con el pasado más que en su propio pensamiento, como parte de su proceso imaginativo. Así, los personajes llamados Ellen y Chonegk que intentan narrar la historia del duque no serían los mismos que vivieron dicha historia, sino la materialización del recuerdo de Georges, sus visitantes o sus fantasmas, como los llama Kuntz.

Ahora bien, mientras que en *Solaris* la presencia de los visitantes se atribuye al intento de comunicación entre los científicos y el océano viviente, en la obra de Lagarce respondería más bien a la necesidad de una consciencia, la del personaje principal, de narrar su historia personal y otorgarle un sentido. Así lo interpreta también Boula de Mareuil, quien al abordar *De Saxe, roman*, afirma: “la rétrospection du personnage lagarcien convoque d’autres voix qui sont tenues de répondre, avec lui, du sens de l’histoire”.¹²⁵ Voces de otros tiempos, fantasmas o visitantes, la mirada hacia el pasado se convierte en

¹²⁴ “el diálogo que se establece entre los miembros de su familia puede ser interpretado como la exteriorización de una escena interior, como una proyección de fantasmas del personaje central”. Hélène Kuntz, *Op. cit.*, p. 18.

¹²⁵ “La retrospectiva del personaje lagarciano convoca a otras voces que son responsables de responder, junto con él, por el sentido de la historia”. Marie-Isabelle Boula de Mareuil, *Op. cit.*, p. 49.

estos casos en múltiples miradas, como un haz de luz que al pasar por un prisma se refractara hacia múltiples direcciones.

5.

Aunque la narración no es la principal estrategia de acercamiento al pasado en *El signo de Babinski*, es posible observar un fenómeno análogo al de *De Saxe, roman*. En primer lugar, la Paciente muere en el consultorio en la primera sección; no obstante, esto no le impide reaparecer en la cuarta, en el mismo consultorio, como si nada hubiese ocurrido. En segundo lugar, cuando la narración se presenta, es precisamente para que el propio personaje comunique lo que fue de su vida:

Paciente: Me hice vieja. Me case al poco tiempo. Perdí todas las esperanzas y construí una casa. En el jardín puse un perro. El perro era pinto y bebía leche de un tazón verde. Cada año le cantábamos y le dábamos un pastel. El perro se ponía contento. Caía la noche, aullaba.

*La Paciente se acerca a El Habitante y le da un beso. La Paciente desaparece.*¹²⁶

Que la Paciente se muestre como una joven y sin embargo sea capaz de relatar el transcurso de su vida hasta la vejez sugiere entonces que el personaje que narra no es exactamente el mismo que ha vivido la historia, puesto que éste ya habría muerto. Si a eso se añade que el personaje de hecho muere en un punto de la obra y reaparece más adelante sin recuerdos de aquel evento, como si no le hubiera sucedido a él, es posible interpretar que se trata de un fantasma o, como en el caso del duque, de un visitante, es decir, de la manifestación física del recuerdo del personaje que dirige la mirada hacia el ayer, en este caso, el Habitante.

¹²⁶ Alejandro García, *Op. cit.*, p. 35.

Algo similar sucedería entonces con los demás personajes, de manera más clara con Marie y con el Psiquiatra, quienes al igual que la Paciente, son capaces de aparecer y desaparecer del espacio, como si su corporalidad sólo fuera momentánea y dependiente de la mirada del Habitante, es decir, que tan pronto como su interacción con el protagonista ha terminado, no hay necesidad de que sigan manifestándose de manera física y, por lo tanto, se esfuman: “*Marie desaparece. El Habitante queda en silencio*”.¹²⁷ Y más adelante: “*Psiquiatra: Exacto, si se dice no se vuelve realidad. (Desaparece)*”.¹²⁸ De esta forma, los personajes de *El Signo de Babinski* también podrían ser considerados visitantes, la materialización del quiste psíquico del personaje principal, de aquel pensamiento que ocupa su visión entera: el pasado (más específicamente, el momento en su historia donde se desviaron sus planes de vida).

Ahora bien, si en *De Saxe, roman* los visitantes intentan ayudar al duque en su empresa narrativa, ¿qué papel cumplen para el protagonista de *El Signo de Babinski*? Es posible observar que su relación no es del todo armoniosa, por el contrario, con frecuencia se encuentran en conflicto; así con la Paciente:

Paciente: Eso no me parece...

Habitante: ¡No la escucharé!

Paciente: ...justo en lo absoluto. Usted es el médico y yo su paciente. Su deber...

Habitante: Estoy harto, harto, harto...

Paciente: ...es atender mi solicitud...¹²⁹

Más adelante con los Gemelos:

Gemelo 2: Esta mujer era su paciente. ¡Mírela bien! ¿Acaso era algo más que su paciente? La mató fríamente, sin contemplaciones. ¡Mire su cara! ¿Le resulta familiar? ¡Eh!

¹²⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 4.

Habitante: ¡No pasó así!

Gemelo 2: Está enfermo. No opinará.

Habitante: ¡Fue un accidente!

Gemelo 1: Está enfermo. No atenderá.¹³⁰

También con el Psiquiatra:

Habitante: ¡Miserable!

Psiquiatra: ¡Cerebelo atrofiado!

Habitante: ¡Vermis!

Psiquiatra: ¡Flóculo!

Habitante: ¡Língula!

Psiquiatra: ¡Eso es lo mismo que decir vermis!

Habitante: No es cierto, son subestructuras bien diferenciadas.¹³¹

E incluso con Marie:

Marie: Por favor, Félix...

Habitante: ¡Félix!

Marie: La carta, por lo menos ve la carta. Al menos hoy. Por favor, ¡abre el sobre!¹³²

De estas cuatro confrontaciones, tres se relacionan con la profesión del Habitante: la necesidad de la Paciente de ser curada, la discusión sobre una clasificación médica con el Psiquiatra, y la insistencia de Marie en que el protagonista reciba la carta del Consejo. La cuarta confrontación, aquella con los Gemelos, apunta hacia la revelación de los sucesos de la historia del Habitante, es decir, le recuerda a éste la forma en que murió la Paciente y su involucramiento directo con el hecho. Es posible interpretar entonces que los personajes que rodean al Habitante lo interpelan con el objetivo de que tome consciencia de sí mismo: de su labor científica ahora abandonada, y de los sucesos que tuvieron lugar en su vida.

¹³⁰ *Ibid.*, pps. 15 - 16.

¹³¹ *Ibid.*, pps. 18 - 19.

¹³² *Ibid.*, pps. 7 - 8.

Este fenómeno se observa más claramente en la cuarta sección, cuando los Gemelos introducen repetitivamente a la Paciente en el consultorio y el Psiquiatra pregunta al Habitante si conoce a la mujer:

Paciente: Hola, Félix...

Habitante: ¿Y ahora qué? (*Al Psiquiatra*) ¿Qué quiere? No tengo la respuesta, yo no soy Félix y no conozco a esta mujer. No sé qué quieren de mí, no logro captar qué juego es este.

Psiquiatra: Por favor, Félix, cálmate.

Habitante: ¿Usted también?

Psiquiatra: ¿No te resulta familiar? (*El Habitante niega con la cabeza*) Señorita, quiere decirnos su nombre, por favor...

Habitante: ¡QUE NO! Ella no puede tener nombre, porque no es importante, es un envío falso de información, ella es una lesión en la vía cortico espinal, ella es un error en el sistema de notificaciones. Fuiste un gran error.¹³³

El Habitante niega conocer a la Paciente como si deseara que su relación con ella, el gran error, no hubiera sucedido nunca. Sin embargo, al rechazar esa parte de su pasado sólo logra, en primer lugar, anclarlo a su consciencia, convertirlo en un quiste psíquico, y en segundo lugar, negar parte de sí mismo, su labor científica e incluso su identidad.

En la primera sección, al aparecer en el consultorio, Marie se dirige al Habitante de modo familiar y lo llama Félix. Sin embargo, el protagonista no logra reconocer a la mujer ni comprende que se le atribuya aquel nombre:

Habitante: Pero no puedo. (*Pausa*) No es hoy. Porque no la había visto nunca. ¿Quién es usted? En verdad que no puedo... porque/ Entonces no hay motivo para decir hoy y no hay motivo para decir “Félix”. Definitivamente no soy Félix. Y la carta, la carta... no puedo abrirla. Entienda por favor...

¹³³ *Ibid.*, p. 33.

En la segunda sección se observa, por el contrario, que el Habitante conoce a Marie, sostiene una relación cercana con ella y responde al nombre de Félix:

Marie: ¡Félix!

*Marie camina hacia él y lo abraza. Pausa.*¹³⁴

Y del mismo modo en la tercera sección:

Marie: No recuerdo, creo que no la vi bien... pero, no importa, es para ti, yo misma la recibí de manos del consejero, y él dijo, Para el Doctor, Félix Joseph Babinski, ¿ves?...

Habitante: Tienes razón, tienes razón... vámonos, ya quiero verla. Es el mejor regalo de cumpleaños que me pudiste dar. Gracias. *(La besa).*¹³⁵

Así, si en la primera parte no se sabe quién es Marie ni por qué llama Félix al Habitante, la segunda y la tercera sección dejan clara la naturaleza de su vínculo. Estas secciones son sin embargo analepsis, pues al principio del texto ya ha tenido lugar tanto el abandono de Marie como la aventura con la Paciente. De este modo, de regreso al presente en el consultorio, que el Habitante no reconozca su propio nombre, ni a Marie ni a la Paciente, implicaría que ha olvidado una parte de su identidad y de su historia, más precisamente, a dos personas involucradas con el episodio que marcó el derrumbe de sus planes de vida.

Más aún, cuando el Psiquiatra entra al consultorio en la primera sección, el Habitante le pregunta quién es, a lo que el primero responde:

Psiquiatra: Hola. Soy el doctor Joseph...

Habitante: ¡Joseph!

Psiquiatra: ...Babinski.

Habitante: ¡¿Babinski?!
 Psiquiatra: Joseph Babinski.¹³⁶

¹³⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 29.

En ese momento es imposible comprender la sorpresa del Habitante y no es hasta que Marie lo llama Félix Joseph Babinski, que se entiende que el Psiquiatra y el Habitante son el mismo individuo. De esta forma, Marie, Paciente y Psiquiatra son todos desdoblamientos de la consciencia del protagonista, pero mientras que las mujeres serían la manifestación física del recuerdo del Habitante, el Psiquiatra sería la materialización del pensamiento que tiene sobre sí mismo, es decir, una especie de doble.

Volviendo al caso del duque, si sus visitantes intentan ayudarlo a llevar a cabo la narración y, en consecuencia, la comprensión de su historia, los del Habitante lo confrontan de manera continua para que reconozca su pasado y recupere la consciencia:

Psiquiatra: Muy bien, dejemos de jugar. Usted tiene un problema con la diferenciación de la realidad. Como médico debería saber que es una problemática simple y que se resuelve con lógica, voluntad e inteligencia. ¡Use su memoria, sus conocimientos! No se deje dominar por su enfermedad.¹³⁷

Podría afirmarse entonces que tanto en el caso del duque como en el del Habitante, la consciencia se separa del protagonista y se manifiesta como otros personajes para, desde el exterior, brindar ayuda al individuo, en otras palabras, la consciencia echaría mano de un proceso imaginativo para intentar remediar un problema que no es capaz de afrontar con las herramientas con las que cuenta ni en su estado actual.

Que la enfermedad de la Paciente consista en un “Síndrome de movimiento independiente ante un hecho no distinguido”, es decir, que sus miembros “se mueven cuando quieren y cuando no, pues no”,¹³⁸ quizás sea entonces un reflejo de este mismo proceso en que la consciencia actúa con independencia de la voluntad del individuo.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 29.

6.

Ya que el gesto retrospectivo se basa en el uso de la imaginación para sobrepasar los obstáculos que la realidad objetiva impondría —principalmente la invocación de personajes hacía tiempo ausentes—, el resultado de dicho gesto, del intento de reconstrucción del pasado, no es una historia completa ni cerrada, sino que da pie a diferentes versiones e interpretaciones.

En el caso de *El signo de Babinski*, se observa, por ejemplo, que un mismo hecho, lugar o personaje es recreado de diferentes formas en cada sección. Así, mientras que en la primera parte el protagonista sufre de una alucinación relacionada con mosquitos, en la segunda le relata a Marie que en un viaje reciente sufrió de la presencia de estos insectos: “Hubieras visto la cantidad de mosquitos que había allá. Aquí, por el frío, no se dan, no-no, no como allá. Fueron una verdadera pesadilla”.¹³⁹ Otro ejemplo es el espacio, que varía entre la primera y la tercera sección: “*El consultorio del doctor Babinski; mucho más pequeño que el que se vio en la primera escena. En vez de metal, casi todo es de madera y piel*”.¹⁴⁰ Quizás el cambio más extremo esté en esa misma acotación pues mientras que aquí “*En una pared hay una foto de unos gemelos, de unos diez años*”, en la primera sección los Gemelos aparecen con “*traje gris, sombrero bombín, bastón de madera*”,¹⁴¹ en la segunda parte como “*dos hombres empapados y vestidos con escafandras y sus trajes de buceo correspondientes*”, y finalmente, en la cuarta sección, el Habitante logra observar a través de una ventana:

Un niño, como de unos diez años, pasa corriendo. Marie le dice algo. Otro niño, también de diez años, pasa con un sombrero bombín que le queda demasiado

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

*grande. Marie los llama y les señala a El Habitante. Los niños le dicen hola con la mano. [...] Marie sonríe, los niños, con snorkel, corren por el muelle.*¹⁴²

De esta forma, es posible suponer, en primer lugar, que los Gemelos fueron los hijos del protagonista, y en segundo, que sus recuerdos son reelaborados de m ultiples formas por su consciencia.

En cuanto a *De Saxe, roman*, la reelaboración del recuerdo se manifiesta en la acción misma de narrar la historia, pues lo que presenciamos no es un relato ya terminado y ordenado temporal o causalmente y en donde a cada voz le corresponda una función o una parte de la historia, sino el intento de estos tres personajes de llevar a cabo dicha narración. Sin embargo, como mencion  antes, ni el duque ni sus antiguos compañeros conocen o recuerdan todos los detalles del relato (de ahí que con frecuencia utilicen f ormulas como “autant que je me souviens” o “je suppose”).¹⁴³ De hecho, carecen de una visión absoluta de los sucesos, de las emociones y de los pensamientos de los otros:

Ellen.- ... mais peut- tre m'avait-il trop attendue... parce que tu m'as attendue, n'est-ce pas ?
[...] peut- tre m'avait-il trop attendue...¹⁴⁴

Y más adelante:

Ellen.- Endormi ou r veill , je ne saurais dire vraiment.¹⁴⁵

Es más, la suma de narradores contribuye a la fragmentación del relato, puesto que con frecuencia cada personaje desarrolla un discurso paralelo al de los otros que ni siquiera logra concluir. Así, por ejemplo, después de cinco réplicas de Ellen y de Chonegk, dos de ellas de más de cinco líneas, el duque interviene: “Avec l'argent qui me restait... c'est l  que

¹⁴² *Ibid.*, p. 36.

¹⁴³ “hasta donde recuerdo”, “supongo”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Th atre complet*, Vol. II, p. 226.

¹⁴⁴ “Ellen.- ...aunque quizá me había esperado demasiado... porque me esperaste,  verdad? [...] quizás me había esperado demasiado”. *Ibid.* p. 225.

¹⁴⁵ “Ellen.- Adormecido o despierto, no sabría decir en realidad”. *Ibid.* p. 226.

je me suis interrompu, on se souvient des chapitres précédents... avec l'argent qui me restait, je vous remercie de cette délicatesse...”.¹⁴⁶

A la constante interrupción que genera corregir o precisar el propio discurso y a la ausencia de conocimiento o el olvido de diversa información, habría que sumar entonces la falta de ligas claras entre los discursos de los personajes, de manera que el relato se muestra, como admite el propio duque, “inachevé ou plein de contraires”.¹⁴⁷

Julie Valero aborda el aspecto autobiográfico en la obra de Lagarce y afirma que los textos en que aparece un triángulo amoroso que termina con el abandono de uno de los personajes¹⁴⁸ no pueden ser considerados episodios de una misma historia, “pièces, chacune unique, d’un jeu qui s’articulerait autour d’un même événement de vie et dont chacun viendrait ajouter à la connaissance que le lecteur a de ce moment”, sino que “Elles apparaissent bien plutôt comme des tentatives à chaque fois renouvelées de dire la même chose”.¹⁴⁹ Un fenómeno similar ocurriría en *De Saxe, roman*, donde el discurso de cada personaje no sería tanto un episodio de la historia del duque, una pieza para completar el relato, como una tentativa de comunicarla, es decir, una reelaboración del recuerdo, como en el caso de *El signo de Babinski*.

7.

Si la mirada retrospectiva echa mano de la imaginación y es capaz de reelaborar el recuerdo de diversas maneras, y si el relato se encuentra en un constante proceso de construcción,

¹⁴⁶ “Con el dinero que me quedaba... es ahí donde me interrumpí, se acuerdan de los capítulos precedentes... con el dinero que me quedaba, les agradezco esa delicadez”. *Ibid.*, pps. 228- 229.

¹⁴⁷ “Inacabado o lleno de contradicciones”. *Ibid.*, p. 228.

¹⁴⁸ *Histoire d'amour (reperages), Histoire d'amour (derniers chapitres), Derniers remords avant l'oublie y De Saxe, roman*.

¹⁴⁹ “piezas, todas únicas, de un juego que se articularía alrededor de un mismo suceso de vida y dentro del cual cada pieza añadiría algo al conocimiento que el lector tiene de ese momento”, sino que “las piezas parecerían más bien tentativas en cada ocasión renovadas de decir la misma cosa”. Julie Valero, *Op. cit.*, p. 71.

sería posible concebir que el pasado no es inamovible, que no está escrito en piedra, como se dice comúnmente, sino que es maleable y se forma de manera continua.

Al analizar *Derniers remords avant l'oubli*, la investigadora Florence Fix afirma:

Se souvenir (remember en anglais), c'est remembrer, reconstituer : non pas recouvrer un élément stocké, tangible, mais inventer toujours quelque chose de nouveau pour composer « fabriqués de toutes pièces, mensongers et fiers de l'être, [...] des souvenirs inventés, plus beaux toujours que ceux-là si beaux qu'on croyait vrais ».¹⁵⁰

La imposibilidad de fijar el recuerdo cobra así un matiz positivo, pues permitiría alterar el pasado, crear recuerdos “más bellos” según la expresión de Lagarce, aquí citado por Fix. Más aún, sería posible enfrentarse de nuevo a las circunstancias ya vividas y tomar decisiones diferentes, corregir los errores para experimentar aquella vida que se había planeado en el ayer.

Incluso si en el presente los personajes se encuentran inmóviles en un espacio donde tuvo lugar aquel episodio que marcó la caída de sus planes de vida, el proceso de reconstrucción del pasado permitiría que el espacio fuera modificado, como afirma más adelante Fix: “le fait de ne rien faire, de rester, la fixité, l'immobilisme dans un lieu n'empêchent pas ce lieu d'évoluer dans la mémoire des autres et le personnage doit dès lors compter, composer avec ces différentes images juxtaposées d'un même objet”.¹⁵¹ Así, por más incompleta que sea la intervención de otros personajes, de su mirada hacia el recuerdo desde una posición distinta de aquella de la visión del personaje principal, ésta aportaría diferentes versiones, otras posibilidades de configuración del recuerdo.

¹⁵⁰ “Recordar (remember en inglés) es reunir, reconstituir: no sólo recuperar un elemento almacenado, tangible, sino inventar siempre algo nuevo para componer ‘fabricados de todas las piezas, mentirosos y orgullosos de serlo [...] recuerdos inventados, siempre más bellos que esos tan hermosos que creíamos verdad’”. Florence Fix, “La mémoire, « L'histoire d'avant » dans *Juste la fin du monde* et *Derniers remords avant l'oubli*”, p. 142.

¹⁵¹ “el hecho de no hacer nada, de quedarse, la fijeza, la inmovilidad en un lugar no le impide a éste evolucionar en la memoria de los otros, y el personaje debe, a partir de ese punto, contar y componer con esas imágenes diferentes y juxtapuestas de un mismo objeto”. *Ibid.*, p. 148.

Lagarce expresa en su diario el pensamiento frecuente de volver a vivir su vida pero con ciertas características distintas, sobre todo como un hombre feliz:

...comme elle revient tout le temps [...] l'idée que je reviendrai, que j'aurai une autre vie après celle-là où je serai le même, où j'aurai plus de charme, où je marcherai dans les rues la nuit avec plus d'assurance encore que par le passé, où je serai un homme très libre et très heureux.¹⁵²

Si en el diario dicho pensamiento es descrito como “Une idée idiote”, en el texto literario bien puede llevarse a cabo. La aparición de los visitantes, esta reunión con los fallecidos que Sarrazac califica de “utopique” y “uchronique”,¹⁵³ es ya un desafío a la realidad objetiva, a la irreversibilidad de la muerte.

La mirada de los personajes, que ya no logra concebir el futuro y que en el presente no puede evitar dirigirse hacia la vida no vivida y hacia las expectativas frustradas, encontraría en el pasado las condiciones necesarias para construir una nueva historia. Ciertamente, hallaría fragmentos que no embonarían los unos con los otros, que se irían modificando incluso, pero también podría modificarlos ella misma y ordenarlos de manera que generen, no ya un sentido, sino los sentidos que ella prefiriera. Si admitimos que recordar es un proceso creativo, el pasado albergaría toda la libertad que se ausenta de los otros tiempos.

8.

Y sin embargo —a pesar de las posibilidades que introduce el proceso imaginativo de reconstruir el pasado— hay algo que permanece en la reelaboración. El Habitante, por

¹⁵² “...cómo regresa todo el tiempo [...] la idea de que regresaré, de que tendré otra vida después de ésta, donde seré el mismo, donde tendré más encanto, donde caminaré en las calles de noche con más confianza aún que en el pasado, donde seré un hombre muy libre y muy feliz”. Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990-1995*, p. 12.

¹⁵³ “utópica”, “ucrónica”. Jean-Pierre Sarrazac, “Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain”, en *europe*, (969-970), p. 12.

ejemplo, lograría transformar a sus hijos en dos ayudantes e incluso crear un doble de sí mismo, el Psiquiatra. No obstante, en tres de cuatro secciones debe recibir a la Paciente y en todas ellas debe afrontar la decisión de aceptar o no la carta. Más aún, en la cuarta sección, los Gemelos introducen a la Paciente en tres ocasiones consecutivas:

Paciente: Hola, Félix...

Habitante: ¿Cómo? No, no, no, señorita, usted se equivoca. Yo no soy Félix, no para usted, sólo una persona sabe mi nombre y no es usted.

[...]

Paciente: Hola, Félix...

Habitante: ¿Y ahora qué? (*Al Psiquiatra*) ¿Qué quiere? No tengo la respuesta, yo no soy Félix y no conozco a esta mujer. No sé qué quieren de mí, no logro captar qué juego es este.

[...]

Paciente: Hola, Félix...

Habitante: Doctor... Babinski... nos podría dejar un momento a solas. Por favor.¹⁵⁴

De esta forma, incluso si el proceso imaginativo logra revertir la muerte de la Paciente en la primera sección, esto solo ocasiona que el Habitante deba enfrentar a la mujer que considera “su gran error” de manera constante y sin poder modificar lo que sucedió entre ellos. En cuanto a la carta, el protagonista cuenta con la posibilidad de recibirla en varias ocasiones y sin embargo vuelve a dudar y a rechazar el sobre. Pareciera entonces que a pesar de recibir múltiples nuevas oportunidades, el Habitante es incapaz de elegir otra alternativa, de manera que la aparente libertad del proceso de reconstrucción del pasado se convierte más bien en la condena a repetir los mismos errores sin importar los diferentes caminos disponibles.

En el caso del duque se observa que a pesar de la naturaleza abierta e incompleta del relato, permanecen hechos fundamentales como el abandono y el regreso provocado por el

¹⁵⁴ Alejandro García, *Op. cit.*, pps. 31, 33, 34.

derrumbe de los planes de vida. Pero más que el recuerdo de los sucesos, queda la interpretación que el personaje hace de ellos, las emociones que los hechos provocaron. “J'aurais pu tout oublier”,¹⁵⁵ afirma el duque, y en efecto ha olvidado una buena parte de la anécdota, mas no del efecto que tuvo en él, de modo que “Ne restent que des traces, non verbalisés, solides, mais des traces d'émotions, des douleurs toujours réactivables...”.¹⁵⁶ De esta forma, si bien es posible que el duque haya eliminado de su memoria las circunstancias específicas de su pasado, permanece siempre con él la impresión de que algo terrible sucedió en su vida.

Más aún, si el presente del duque se caracteriza por el aislamiento físico en su cuarto del castillo, su mirada hacia al pasado se encontraría encerrada en una misma historia, como confiesa el propio Georges:

... je repris le chemin de la maison, retournais vivre chez moi, ici, dans cette chambre [...] Par un juste retour des choses, toujours la même histoire, je revenais à ce point, là où vous êtes venus me chercher, « comme par hasard », il y a de nombreuses années déjà...¹⁵⁷

El regreso no es entonces meramente físico, sino que se prolonga en la mirada retrospectiva y, una vez en el pasado, no logra avanzar más que unos pasos en el relato de su historia cuando es devuelta a ese mismo momento en que se encontró con Ellen y con Chonegk, de modo que es posible afirmar que la mirada queda atrapada en el mismo relato.

¹⁵⁵ “Hubiera podido olvidarlo todo”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, p. 233.

¹⁵⁶ “No quedan más que rastros, no verbalizados, sólidos, pero rastros de emociones, de dolores que siempre se pueden reactivar”. Florence Fix, *Op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁷ “...retomé el camino hacia casa, regresaba a vivir en casa, ahí, en esa habitación [...] A causa de un justo regreso de las cosas, siempre la misma historia, regresaba a este punto, ahí donde ustedes vinieron a buscarme, ‘como por azar’, hace tantos años ya”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, p. 229.

Como afirma Boula de Mareuil “De cette histoire qui continue de l’inquiéter [al duque], il ne peut littéralement « en revenir »”.¹⁵⁸

Este encierro de la mirada también se observa en el proceso narrativo. En primera instancia, y como mencioné anteriormente, el discurso de Ellen con el que comienza la obra sugiere que ya antes han intentado contar esta historia: “La même chose, aussi, « encore » come à chaque fois”.¹⁵⁹ En segundo lugar, Chonegk cierra el texto con la promesa de continuar el relato en algún punto en el futuro: “Chonegk, oui... Chonegk... j’en reparlerai...”.¹⁶⁰ Así, podría interpretarse que el duque y sus visitantes llevan largo tiempo intentando narrar esta historia y, además, que continuarán haciéndolo por un tiempo indefinido en el futuro, de modo que el intento de narración sería un proceso interminable. Así lo interpreta también Boula de Mareuil cuando afirma que en *De Saxe, roman* se manifiesta “la réécriture sans fin d’une histoire toujours renouvelée et jamais achevée”.¹⁶¹

Si bien posar la mirada en el ayer parecía ofrecer cierto respiro, una oportunidad de interpretar la propia historia de un modo distinto e incluso de corregir algunos episodios al plantear el gesto retrospectivo no como rememoración sino como reescritura, lo cierto es que ni el duque ni el Habitante logran reconstruir su pasado de una forma en verdad diferente; son capaces de suprimir información de su relato, de crearse un doble e incluso de superar la muerte para reunirse y dialogar con individuos hace tiempo ausentes, mas no

¹⁵⁸ “De esta historia que continúa inquietándolo [el duque] no puede literalmente regresar”. Marie-Isabelle Boula de Mareuil, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁹ “La misma cosa, también, ‘todavía’, como en cada ocasión”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, p. 225

¹⁶⁰ “Chonegk, sí... Chonegk... ya volveré a hablar de él”. *Ibid.*, p. 239.

¹⁶¹ “la reescritura sin fin de una historia siempre renovada y jamás terminada”. Marie-Isabelle Boula de Mareuil, *Op. cit.*, p. 56. Vale la pena mencionar que no es éste el único texto donde Lagarce recurre a una estructura circular. Al analizar *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, Hélène Kuntz afirma: “La pièce s’achève sur une notation sensible – la Mère croit « entendre un bruit » [p. 269] – à partir de laquelle l’arrivée réelle ou fantasmée du jeune homme pourrait se rejouer à l’infini”. Hélène Kuntz, *Op. cit.*, p. 24. De modo que, aquí también, el reencuentro imaginario con las presencias del pasado se relacionaría con un proceso de rememoración y de reconstrucción del pasado que podría no acabar jamás.

logran modificar la decepción, la desesperación, el remordimiento y la tristeza con que experimentaron y vuelven a experimentar infinitamente su historia. Parecería que son capaces de alterar un sinnúmero de circunstancias exteriores, pero jamás su propia mirada.

9.

Si el futuro se encuentra cancelado, el presente paralizado en una existencia resultado del fracaso de los proyectos de vida y el pasado es una trampa en la que la imaginación está condenada a revivir continuamente los episodios que determinaron la catástrofe, ¿hacia dónde dirigir entonces la mirada?, ¿existe alguna salida, alguna esperanza para los personajes?

En el caso de *El Signo de Babinski*, la propia trama proporciona una respuesta, pues al final de la última sección se autoriza la instalación de la ventana que deseaba el Habitante. Se lee en las últimas líneas del texto:

Por la ventana se ve el muelle, como en una película muda. En el muelle, Marie, de espaldas, fumando. [...] Marie saca la carta. Se la extiende a El Habitante, pero él no la puede alcanzar; la ventana está muy alta. En un último esfuerzo de los dos (quizá el Psiquiatra ayuda) la carta llega a manos de El Habitante, que camina indeciso por el espacio hasta que se detiene, mira hacia adelante. Marie sonríe, los niños, con snorkel, corren por el muelle. De pronto la música para. Todos miran a El Habitante que rasga la orilla del sobre.

*Oscuro.*¹⁶²

De esta forma, la ventana por la que el protagonista deseaba observar el mundo —la vida fuera del consultorio, alejado de los pacientes y en general de la exigencia de su profesión—, le permite, primero, acceder a un recuerdo alegre de su pareja y de sus hijos, y segundo, obtener la carta una vez más con la diferencia de que finalmente se decide a

¹⁶² Alejandro García, *Op. cit.*, p. 36.

abrirlo. Así, la ventana le proporciona a la mirada la posibilidad de transitar un camino diferente, de arribar a otro tipo de recuerdo —uno libre de una carga traumática— y, más importante aún, le permitiría al personaje modificar el pasado, tomar decisiones diferentes, en particular aquella gracias a la cual podría experimentar esa otra vida que había planeado.

Se trata, por supuesto, de una salida subjetiva, es decir, que se da en el plano de la imaginación y del recuerdo, en oposición la existencia tangible, donde más que enfrentarse a su propia consciencia, el Habitante —que quizás ya no se llamaría así, sino simplemente Joseph Félix Babinski— se enfrentaría al mundo exterior. No obstante, es posible plantear que para que exista una salida objetiva es necesario que el individuo sea capaz de concebir que en efecto existe una, es decir, que imaginar la solución a un problema sería el primer paso para ponerla en marcha.

En el caso del duque, sin embargo, ni siquiera existe la posibilidad de modificar la interpretación del recuerdo y mucho menos alterar el recuerdo mismo. De acuerdo con Fix, el pasado de los personajes de Lagarce es “un passé que n’est jamais passé, jamais archivé ni révolu, un règlement de comptes permanent, rien n’est jamais terminé, partagé” de modo que los personajes “sont incapables de se séparer du passé, de faire les comptes...”.¹⁶³ En efecto, es posible observar que la narración del duque continúa de manera indefinida, por lo que la reconstrucción del pasado aparecería menos como una oportunidad que como una condena. Sin posibilidad de modificar las emociones derivadas del recuerdo, ni los sucesos del mismo —aunque fuera sólo como un proceso

¹⁶³ “un pasado que jamás ha pasado, jamás archivado ni cumplido, un ajuste de cuentas permanente, nada jamás se ha terminado, compartido” de modo que los personajes “son incapaces de separarse del pasado, de hacer las cuentas”. Florence Fix, *Op. cit.*, p. 141.

imaginativo—, la mirada permanece atrapada en el ayer, destinada a revivir la historia y a reiniciar el intento de su narración.¹⁶⁴

Ahora bien, incluso si la mirada del duque permanece en este intento de reelaborar su historia, sería posible plantear que la posibilidad misma de emprender dicha reconstrucción ofrece cierto grado de esperanza. La propia Fix, por ejemplo, sugiere que al recurrir a la memoria, los personajes de Lagarce serían capaces de romper el aislamiento en que se encuentran:

Car la mémoire pourrait jouer ce rôle extérieur qui manque crûment dans les relations entre les personnages du schéma lagarcien : elle pourrait convoquer des souvenirs personnels, extrapoler, extraire le personnage du confinement avec les autres, participer à la composition d'un espace extérieur, imaginaire.¹⁶⁵

Sarrazac, por su parte, pone el énfasis no tanto en el resultado de la reelaboración, sino en la oportunidad misma de llevarla a cabo, por lo que afirma: "...le théâtre de Lagarce est justement un appel à un second tour, un appel à ce que ça puisse tourner autrement...".¹⁶⁶ Mostrar el gesto retrospectivo como un acto creativo sería ya una invitación a ver el pasado con otros ojos, pero mientras que Lagarce realiza esta llamada a vivir un segunda vez y somete a su personaje a una lucha constante por lograrlo, García muestra que dicho proceso puede ser en verdad exitoso y que en efecto es posible vivir de

¹⁶⁴ Es posible elaborar un esquema que dé cuenta de los procesos de reconstrucción del pasado de ambos personajes. Ver anexo.

¹⁶⁵ "Porque la memoria podría cumplir ese papel exterior que hace falta de forma cruda en las relaciones entre los personajes del esquema lagarciano: ella podría convocar los recuerdos personales, extrapolar, extraer al personaje del confinamiento, participar en la composición de un espacio exterior imaginario". *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁶ "...el teatro de Lagarce es justamente una llamada a una segunda vuelta, una llamada a que eso pueda tener lugar de otra forma". Jean-Pierre Sarrazac, "Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain", en *europe*, (969-970), p. 12.

otra forma, aunque sea por medio de la imaginación y del recuerdo. Como afirmó el propio Alejandro García: “No hay una solución, pero se vale imaginar”.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Entrevista, 22 de mayo del 2015. El autor se refería a la creciente pérdida de apoyos económicos para la enseñanza del teatro.

Conclusiones

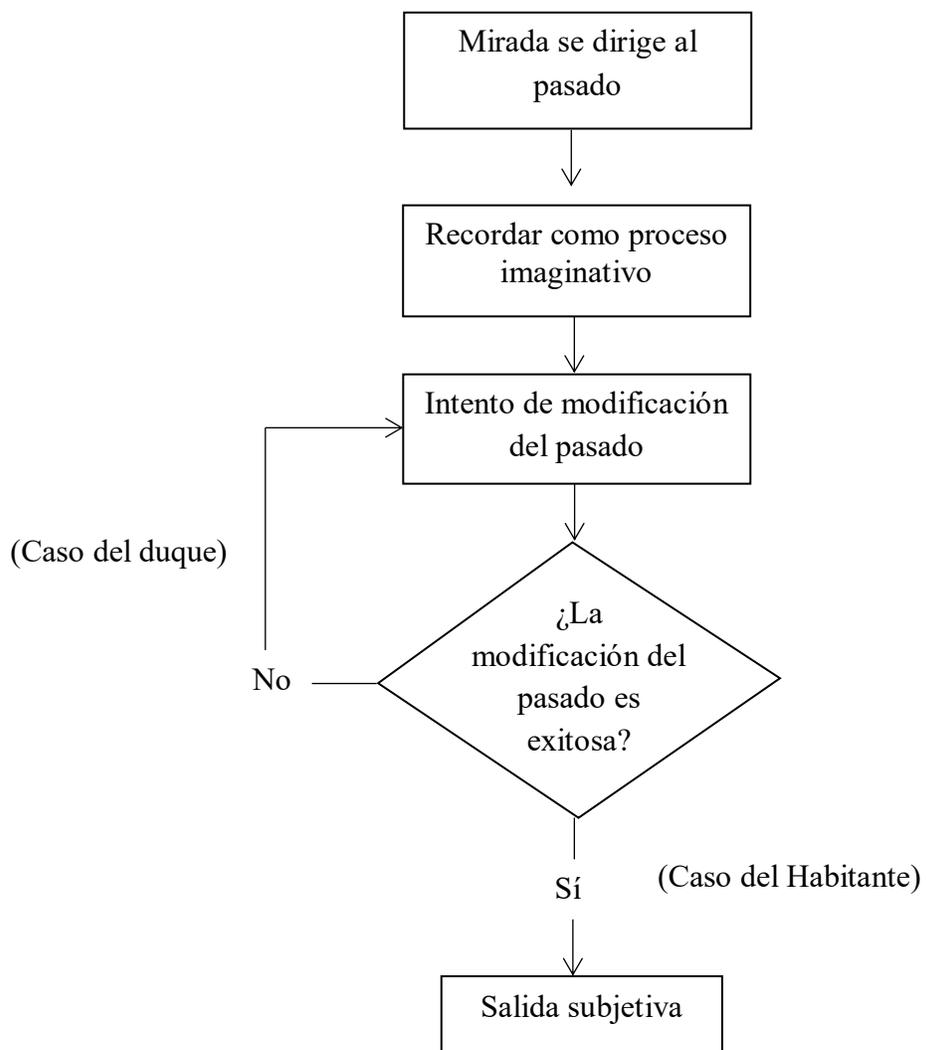
El movimiento de la mirada desde el futuro hacia el pasado se muestra para los protagonistas de *El Signo de Babinski* y de *De Saxe, roman* como un recorrido en alto grado azaroso, comparable quizás con la búsqueda de un nuevo hogar tras haber sido desterrado. Jean Améry cita un estudio psicológico sobre el suicidio que incluye la siguiente afirmación de un paciente: “El pasado resultó infame, el presente doloroso, el futuro inexistente”.¹⁶⁸ No resulta demasiado difícil imaginar que estas palabras pueden describir también la experiencia del duque y la de Habitante. En el pasado se encuentran sus errores, su fracaso y el abandono; en el presente la inmovilidad, el aislamiento y el dolor de imaginar repetidamente aquella vida que no se vivió; y en el porvenir... nada, pues se encuentra cancelado.

Y sin embargo, ninguna de estas obras apunta hacia el suicidio o la muerte. Ciertamente, las presencias del ayer que se manifiestan en el presente de los personajes bien podrían ser consideradas “fantasmas”, pero su papel no es en realidad atormentar, ni arrastrar al protagonista hacia el fin de la existencia; por el contrario, intentan brindarle ayuda, ya sea al colaborar en la narración e intento de comprensión de su historia, o al confrontarlo para que reconozca su pasado y recupere su identidad y su consciencia.

Bajo esta luz —o una mayor obscuridad, según se vea— *El Signo de Babinski* y de *De Saxe, roman* son obras sobre la esperanza; también sobre el fracaso total, la imposibilidad de comprender y ordenar el pasado, así como de modificar la interpretación dolorosa del recuerdo, pero es precisamente desde esta derrota absoluta, desde estas ruinas que han quedado tras la catástrofe, que proponen un segundo intento: volver a narrar la propia vida y volver a experimentar los episodios conflictivos para así modificarlos.

¹⁶⁸ Jean Améry, *Op. cit.*, p. 63.

Cierto, esta segunda oportunidad sólo se da en la elaboración del recuerdo del propio personaje, en términos subjetivos y no en su realidad. No obstante, que sea posible volver a construir la existencia en el recuerdo supondría que la oportunidad de regresar la mirada hacia el futuro puede tener como base un proceso primordialmente creativo. Así, en ambas obras la herramienta que utilizan los personajes para emprender el camino de regreso, es decir, con la que abordan la reconstrucción —del pasado y de su propia vida— es la imaginación, de modo que es posible afirmar que si hay una esperanza, es necesario ser capaz de forjarla con un pensamiento creativo, en otras palabras, que si existe una salida, ésta debe ser primero subjetiva.

Anexo. Esquema de la reconstrucción de los personajes

Bibliografía

Améry, Jean, *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, Marisa Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Anglés (trads.), Valencia, Pre-Textos, 2005.

Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar (trads.), Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.

Beckett, Samuel, “Breath” en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.

-----, “Come and Go”, en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.

-----, *Happy Days*, New York, Grove Press, 1989.

-----, “Krapp’s Last Tape”, en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.

-----, “Play”, en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.

-----, “That Time”, en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.

-----, “The Unnamable” en *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958.

Boula de Mareuil, Marie-Isabelle, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intespetifs, 2008.

Esquilo, *Tragedias completas*, José Alsina Clota (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

Fix, Florence, “La mémoire, « L’histoire d’avant » dans *Juste la fin du monde* et *Derniers remords avant l’oubli*”, en *Lectures de Lagarce*, Mayenne, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

García, Alejandro, *El corpúsculo de Herbst* (inédito), 2009.

-----, *El lacónico canto de los grillos* (inédito), 2013.

-----, *El signo de Babinski* (inédito), 2010.

-----, *Los cielos azules de Versec* (inédito), 2014.

-----, *Relieve contra fondo evasivo* (inédito), 2011.

Ibsen, Henrik, “Hedda Gabler” en *Hedda Gabler and Other Plays*, London, Penguin Books, 1961.

-----, *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*, Isidro Maltrana (trad.), Madrid, Edaf, 2000.

Kadare, Ismaíl, *Esquilo. El gran perdedor*, Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, (trads.), Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

Kuntz, Hélène, “Aux limites du dramatique”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempetifs, 2008.

Lagarce, Jean-Luc, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet*, Vol. II, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempetifs, 2000.

-----, *Journal 1990-1995*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempetifs, 2008.

-----, *Théâtre complet*, vols. I, II, III, IV, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempetifs, 2010.

Larkin, Philip, “Next please”, en *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX*, México, UNAM, 2003.

Lem, Stanislaw, *Solaris*, Joanna Orzechowska (trad.), Madrid, Impedimenta, 2014.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Joan Vinyoli y Michèle Pendanx (trads.), Barcelona, Anagrama, 2002.

Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l’humain*, Belval, France, Circé, 2004.

Novalis, *Canciones espirituales*, Alejandro Martín Navarro (trad.), Sevilla, Renacimiento, 2006.

Paz, Octavio, “La revuelta del futuro” en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

-----, “La tradición de la ruptura, en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

Pereda, Carlos, “El exilio como pérdida” en *Memoria y Melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, México, UNAM, 2007.

Pinter, Harold, “The Birthday Party” en *Harold Pinter Complete Works, Vol. 1*, New York, Groove Press, 1990.

-----, “The Room” en *Harold Pinter Complete Works, Vol. 1*, New York, Groove Press, 1990.

Ryngaert, Jean Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

Sarrazac, Jean-Pierre, “Jean-Luc Lagarce, le sens de l’humain” en *europa*, (969-970), 3 – 15, 2010.

-----, “Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur” en *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, revista *Études théâtrales*, (51-52), 13 – 25, 2011.

-----, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010.

Strindberg, August, *Teatro de cámara*, Francisco J. Uriz (trad.), Madrid, Alianza Literaria, 2010.

Ubersfeld, Anne, “El habla solitaria”, en *Acta poética*, (24 – 1) primavera, 9 – 26, 2003.

Valero, Julie, “Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d’un espace autobiographique”, en *Lectures de Lagarce*, Mayenne, Presses Universitaires de Rennes, France, 2011.

Varios, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), s.l., Circé, 2010.

Wilshire, Bruce, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as a Metaphor*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Recursos electrónicos

<http://annee.lagarce.net/>

<http://www.lagarce.net>

<http://www.rae.es/>