

Reescritura en la obra de Jean-Luc Lagarce



José Emilio García Acevedo

Universidad Nacional Autónoma de México
jose.emilio.garcia@hotmail.com

Fecha de recepción: 11/04/2023
Fecha de aceptación: 16/05/2023

Resumen

Jean-Luc Lagarce es uno de los dramaturgos franceses más importantes de las últimas décadas. Si bien a lo largo de su carrera fue más conocido por su trabajo como director, tras su muerte, su obra ha sido revalorizada, al punto que es de los autores más representados en su país. En este texto analizaré un aspecto central de su obra: la reescritura. Abordaré diversos ejemplos de este fenómeno, así como las distintas formas en las que se manifiesta, puesto que no se presenta únicamente como una corrección o una nueva versión de una obra, sino que puede llegar a implicar la alteración del sentido del texto, de la visión de mundo que proyecta. Más aún, volver a escribir se relaciona con el deseo —y la imposibilidad— de corregir y re-experimentar la vida, tanto aquella de los personajes, como la del autor. Exploraré las implicaciones de una reescritura constante, los riesgos, pero también las posibilidades que trae consigo, para lo cual será pertinente echar mano de *Corrección* de Thomas Bernhard. Finalmente, abordaré el vínculo entre la reescritura y el proyecto literario del dramaturgo francés, por lo que se observará el papel central (e incluso vital) que tiene en su obra.

■ **Palabras clave:** Lagarce; Reescritura; Teatro francés contemporáneo; Corrección; Bernhard

Rewriting in Jean-Luc Lagarce

Abstract

Jean-Luc Lagarce is one of the most important French playwrights of the last decades. Although throughout his career he was best known for his work as a director, after his death, his work has been revalued. His plays are extensively staged in France. In this text I will analyze a central aspect of his work: rewriting. I will address various examples of this procedure, as well as the different ways in which it appears, since it implies more than a correction or a new version of a text: it can modify the meaning of the text, and of the vision of the world that it projects. Furthermore, rewriting is related to the desire —and the impossibility— to correct and re-experience life, both

that of the characters and that of the author himself. I will explore the implications of a constant rewriting, the risks, but also the possibilities that it brings with it. In order to do this I will also compare Lagarce's texts to the novel *Correction* by Thomas Bernhard. Finally, I will analyze the link between rewriting and Lagarce's literary project.

■ **Keywords:** Lagarce; Rewriting; Contemporary French Theater; Correction; Bernhard

El ejemplo aparentemente más sencillo de reescritura es el de *Nous, les héros* (1993) y *Nous, les héros (version sans le père)* (1994). Cuenta Jean-Pierre Thibaudat (2020), el biógrafo de Lagarce, que éste escribió la primera versión de la obra para su compañía; sin embargo, ya que uno de los actores no podría formar parte del espectáculo, el dramaturgo escribió una nueva versión del texto en el que asignaba los parlamentos del actor ausente al resto de los personajes (2020:57). De este modo, la reescritura parte de una necesidad principalmente práctica y busca alterar la primera versión lo menos posible. Este ejemplo resulta significativo, ya que apunta a la doble naturaleza del texto teatral: en tanto que guión (o guía) para la escena y como texto literario, dualidad que Lagarce mismo enfatizará en sus obras. Esto sucede, por ejemplo, en *De Saxe, roman* (1984), en la cual los personajes intentan relatar una historia que parecen haber leído en otro lado, pero que es, al mismo tiempo, la historia que ellos vivieron y que re-experimentan al narrarla sobre la escena. Así, la frontera entre el texto literario que tratan de recitar y la experiencia de los personajes en el presente de la escenificación se torna permeable.

El ejemplo de las dos versiones de *Nous, les héros* permite introducir una característica de la obra lagarciana ligada a la reescritura: la autorreferencialidad. Por un lado, la obra aborda la vida de una compañía de teatro, de manera que es un texto teatral sobre el teatro mismo; por otro lado, Lagarce la escribió como una suerte de homenaje a su *troupe* (Thibaudat, 2020:57), con la cual había logrado, finalmente –y tras varios fracasos– montajes bien recibidos por el público (aunque no de sus propios textos, sino de *La cantante calva* y de *El enfermo imaginario*), por lo que también es una obra sobre la propia vida del autor. En la escritura lagarciana, hay así un juego constante entre la ficción, la práctica teatral y el aspecto autobiográfico, el cual, como seguiremos observando, se encuentra vinculado con la reescritura.

La autorreferencialidad en Lagarce da pie a un efecto de *mise en abyme*, es decir, de una imagen dentro de otra como sucede con los espejos encontrados, sólo que en este caso lo que se refleja no es un objeto, sino una historia o una obra. Este fenómeno se presenta en *De Saxe, roman*, en la que el duque de Saxe-Meiningen junto con sus compañeros Ellen y Chonegk intentan dar cuenta de su historia. No obstante, en lugar de narrar lo que vivieron, los personajes dan la impresión de recitar por enésima vez un guión que han olvidado parcialmente, además de que con frecuencia recurren a otras fuentes. Aclara Ellen, por ejemplo: “Lo que hicieron durante ese tiempo, Georges y Ellen, con gran ternura, se puede imaginar fácilmente (todos los libros lo mencionan...)” (Lagarce, 2000:232). La historia que narran los personajes, además, aborda los hechos que vivieron juntos cuando se conocieron y más tarde decidieron montar un espectáculo teatral con el que recorrieron los caminos de Europa, por lo que la empresa artística vuelve a colocarse al centro del texto. Dicho espectáculo llevaba por nombre *De Saxe* y representaba la historia de los personajes mismos: cómo se habían conocido y habían decidido abandonar el castillo del duque para montar su obra.

Así, *De Saxe* se manifiesta continuamente dentro de sí misma: como la historia que vivieron los personajes, como la representación que hacían de su vida, como el relato que realizan en el presente de la obra, como los otros textos históricos que abordan esa

misma historia, y como el texto escrito por Lagarce. Más aún, este texto está inspirado en la vida real del duque Jorge II de Sajonia-Meiningen, quien en efecto se dedicó a la guerra y al teatro. Afirma Thibaudat que el autor francés probablemente leyó sobre esta figura histórica al estudiar la historia del teatro, pues Jorge II fue de los primeros en llevar a cabo las funciones de a quien ahora llamamos director (2020:31). Volviendo a *De Saxe, roman*, entre este juego de espejos se encuentra atrapado el personaje del duque, al mismo tiempo incapaz de narrar su historia de manera estructurada y definitiva –cómo fue abandonado por sus compañeros y se derrumbaron tanto sus anhelos artísticos como sus planes de vida-, incapaz de olvidar esta historia, y sobre todo incapaz de evitar volver a vivir aquel dolor en el aquí y ahora de la escenificación.

Un efecto similar de autorreferencia vinculado a la reescritura se observa en *Histoire d'amour (repérages)* (1983) e *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1991). En la primera, dos hombres y una mujer que habían vivido juntos se reencuentran y relatan su experiencia, su *historia de amor*; mientras que, en la segunda, dos actores y una actriz se encuentran para a ratos leer y a ratos escenificar lo que escribió uno de ellos: una obra sobre el reencuentro de dos hombres y una mujer que habían vivido una historia de amor. Como puede verse, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* no es la continuación de los sucesos que tuvieron lugar en el texto anterior, ni los últimos capítulos ni el desenlace de la misma historia. Tampoco se trata de una versión corregida, ampliada o definitiva de *Histoire d'amour (repérages)*. Utilizando la terminología de Gérard Genette (1989:117) podría decirse que ésta es el hypotexto del cual parte *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, como también lo era *Nous, les héros* de *Nous, les héros (version sans le père)*; sin embargo, en el caso del reencuentro de los amantes lo que se observa no es un intento de preservar el texto de la primera versión, sino quizás un distanciamiento del mismo. Esto es, cuando la obra pasa de ser el relato mismo, la experiencia de los personajes, y se transforma en un texto leído por personajes que son actores, nos alejamos de la anécdota, de aquello que sucedió, y se enfatiza el proceso de lectura o representación de dicha obra. Este desplazamiento de la historia de los personajes y el consecuente enfoque en el trabajo artístico de narrar, representar, o como se verá más adelante, estructurar la obra, también es característico de la escritura lagarciana.

En *De Saxe, roman*, la experiencia traumática es el abandono del duque y la caída total de sus anhelos; no obstante, nada de eso es lo principal ni sucede en la representación del texto, sino, como solía hacerlo la muerte, fuera del escenario. Lo que observamos no es la historia del protagonista, sino el laborioso proceso de narrarla. En este sentido, el conflicto del texto no se da entre los personajes, por el contrario, los tres desean relatar lo que vivieron, no hay una confrontación ni entre ellos ni entre sus versiones de la historia: el conflicto mismo es narrarla, y el único antagonista, la imposibilidad de elaborar su relato de manera coherente y definitiva. Este énfasis en el proceso de reelaboración del pasado es el que lleva a Jean-Pierre Sarrazac a afirmar que en la obra de Lagarce “el drama es la gran reconstrucción” (2010:11).

Como señalan Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert (2008), Lagarce retoma varios personajes y situaciones y los trabaja a lo largo de su escritura (2008:215). No sorprende así que existan otras obras fuera del binomio *Histoire d'amour (repérages)* e *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* en los que se presente el reencuentro de los tres amantes. *Derniers remords avant l'oubli* (1987) es otra variación de esta circunstancia, pero que tiene lugar “en la Francia de nuestros días” (Lagarce, 2007:10) como se lee al principio del texto. Los personajes no son ya El primer hombre, El segundo y La mujer, sino Paul, Pierre y Héllene, quienes además de nombre tienen hijos, parejas legales y preocupaciones económicas. En otras palabras, se trata de una versión de carácter más realista que cualquiera de las versiones de *Histoire d'amour*. Aunque vender la antigua casa donde vivieron su juventud es la excusa para el reencuentro, cuando ése sucede el asunto central es el pasado, mas no tanto las cosas que hicieron,

las antiguas ofensas y disputas, como la visión que tienen uno del otro. De este modo, la confrontación entre los personajes se enfoca con frecuencia en el carácter, esto es, más que un arreglo de cuentas por algún incidente preciso, presenciamos una lucha por la corroboración o refutación de la idea que tienen de los otros y de sí mismos. En este sentido, Florence Fix afirma que en la obra de Lagarce la memoria es un patrimonio en disputa (2011:135). Así, a diferencia de lo que sucedía en *De Saxe, roman*, donde los tres personajes estaban de acuerdo en una versión de la historia (aunque eran incapaces de transmitirla), en *Derniers remords avant l'oubli* coexisten y cohabitan diferentes interpretaciones del pasado. Lo que esto implica es un alejamiento de los hechos y las circunstancias precisas y una preferencia por la exploración de la forma en que construimos la imagen del otro, más precisamente, en el proceso mediante el cual elaboramos el recuerdo.

Otra manifestación de la reescritura se observa entre *Juste la fin du monde* (1991) y *Le Pays lointain* (1995). En la primera, un hombre joven regresa a la casa materna para anunciar su muerte “próxima e irremediable” (Lagarce, 2007:208) tras una larga ausencia del hogar. La obra muestra así el reencuentro del protagonista, Louis, con su familia: su madre; su hermana menor, Suzanne; su hermano menor, Antoine, y la mujer de éste, Catherine. Por su parte, *Le Pays lointain* echa mano de este episodio al cual agrega un personaje, el amigo de Louis, y añade también un espacio distinto al de la casa materna, donde aparece una serie de figuras que fueron parte de la vida del protagonista, pero que no interactúa con los primeros: el padre, ya muerto; el amante, ya muerto; Héllène; la antigua amistad; el guerrero, todos los guerreros; y el joven, todos los jóvenes. En primer lugar, la multiplicación de personajes nos permite observar las relaciones del protagonista fuera de su círculo familiar, lo cual amplía la perspectiva que tenemos de él. En segundo lugar, la inclusión de personajes ya fallecidos implica que no sólo hay una extensión en el horizonte de la vida del protagonista, sino también en su movimiento de vuelta al hogar, esto es, que el regreso a la casa materna en *Juste la fin du monde* se prolonga y se convierte en un regreso al pasado que permite reunirse con los muertos. Así, la reescritura que Lagarce lleva a cabo en *Le Pays lointain* abre la posibilidad al protagonista de realizar un balance más amplio de su existencia, quien, de acuerdo con el amante ya muerto, deseaba regresar “esperando volver a verlo todo y cuestionarlo, y organizar su vida, lo que fue su vida” (Lagarce, 2010:279).

Una diferencia significativa entre estas dos últimas obras está relacionada con la imposibilidad de comunicación. Si bien desde el prólogo de *Juste la fin du monde*, Louis declara que el propósito de su viaje de regreso al hogar es decirle a su familia que está a punto de morir, el reencuentro termina sin haber podido transmitir esta noticia. Las dificultades en la comunicación se manifiestan también en el resto de los personajes, por ejemplo, la madre del protagonista le advierte que sus hermanos intentarán hablar con él, pero lo harán de manera poco adecuada. Por su parte, Antoine le aclara que no sabían cómo expresarle que lo querían, confesárselo, por lo que concluye “aquí nada se dice con facilidad” (Lagarce, 2007:273). En este sentido, Alice Folco (2008) señala que no sólo hay una distancia emocional entre ellos, sino también entre “sí mismos y la expresión de sí mismos” (2008:169), por lo que la dificultad de hablar al otro tiene que superar un obstáculo anterior: poner en palabras los pensamientos y emociones propios. Esta interpretación explicaría que incluso Suzanne, muy locuaz a lo largo de la obra, llegue a afirmar: “no sé cómo explicarlo,/ cómo decirlo,/ entonces no lo digo” (Lagarce, 2007:222). En el epílogo, Louis relata una ocasión en que se perdió en el campo y experimentó un enorme deseo de gritar, pero no lo hizo. Cronológicamente, este episodio sucede previo al regreso al hogar, al cuerpo de la obra, por lo que su aparición al final del texto puede ser interpretado no como un resumen de los sucesos en la vida del personaje después de lo que vimos o leímos, como pasa en algunas narraciones, sino como un resumen de su vida entera: así como

no pudo soltar ese grito, tampoco pudo dialogar con su familia cuando vivían juntos y tampoco pudo comunicar su muerte cuando regresó a verlos.

La inclusión del personaje del amigo no modifica el reencuentro familiar que se observa en *Le Pays lointain* en cuanto a la imposibilidad de incomunicación. Sin embargo, la aparición de los personajes fallecidos sí lo hace. En cuanto al padre, ya muerto, nunca dialoga con Louis, sino tan sólo con los otros personajes de este espacio externo al regreso al hogar. No obstante, en un momento cruza la frontera con los vivos para conversar con Antoine, encuentro que termina con el padre colocando la mano sobre el hombro de su hijo menor. De esta forma, la presencia del padre permite el diálogo, el entendimiento y, puede pensarse, la reconciliación con su hijo menor. Esta clase de interacción no presenta en el caso de Louis, quien no sólo no se comunica con su padre, sino que tampoco logra entenderse realmente con su familia viva. Por el contrario, desde el inicio del texto, el protagonista conversa tanto con el amigo de juventud como con el amante, ya muerto. Además, este último termina por colocar su mano sobre el hombro de Louis, imitando así el gesto del padre muerto. De esta forma, el entendimiento y la reconciliación que le eran inalcanzables con su familia, el recién llegado las obtiene finalmente con el amante muerto, por lo que logra superar la imposibilidad de comunicación en un aspecto de su vida.

Estos gestos indicados de manera sencilla en las acotaciones resultan fundamentales para entender una de las diferencias principales entre *Juste la fin du monde* y *Le Pays lointain*: mientras que en la primera el retorno del hijo mayor tras una larga ausencia no conducía a la comprensión entre los personajes, sino más bien a una constatación de la imposibilidad de comunicación, en la segunda, a pesar de la permanencia de dicho impedimento en el núcleo familiar, el protagonista es capaz de reconciliarse con al menos una parte de su vida. No hay un feliz en *Le Pays lointain*, la cual también termina con el relato del grito no lanzado; sin embargo, mientras que *Juste la fin du monde* reina la incompreensión, *Le Pays lointain* muestra que es posible superarla. De este modo, la reescritura no sólo permite una ampliación del texto para dar lugar a un horizonte más amplio de la vida del protagonista, sino que además modifica el sentido del texto: de la condena a la posibilidad.

Otra manifestación de la reescritura se observa al centro de *Juste la fin du monde*. En el intermedio del texto, la casa materna desaparece y los personajes se encuentran en un espacio vacío donde Louis tiene el siguiente parlamento: “Después, todavía en mi sueño, / todas las recámaras de la casa se encontraban alejadas una de otra/ y jamás podía llegar a ellas” (Lagarce, 2007:256). Lo que hace es describir la situación en este lugar, el cual, nos dice el protagonista es la extensión de su sueño, de modo que todo lo anterior, es decir, el reencuentro familiar, también sería parte del sueño. Lo que esto implica es que lo que vemos en la obra no es lo que sucedió al regreso del hermano mayor, sino que se trata de escenas producto de su mente. En este sentido, Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera (2008) mencionan que el protagonista había soñado con regresar antes de morir, por lo que su retorno es de naturaleza potencial y no factual (2008:89), mientras que Héléne Kuntz (2008) afirma que *Juste la fin du monde* puede ser interpretada como la exteriorización de una escena interior, o bien como una “proyección de fantasmas del personaje principal” (2008:18). ¿De qué forma se relaciona la naturaleza imaginaria del regreso con la reescritura?

En un monólogo, Louis afirma que al enterarse que su muerte era cercana deseó que lo acompañaran para no sentirse solo (Lagarce, 2007:243), anhelo que se manifiesta más adelante como una fantasía en la que puede disponer a su voluntad de la vida de los demás: “Los imaginamos en un desfile, los vemos, / son nuestros ahora, [...] los organizamos y hacemos y rehacemos el orden de sus vidas”. (Lagarce, 2007:243) De este modo, las escenas de reencuentro familiar pueden ser interpretadas como

la materialización del deseo de manejar a los otros como si de marionetas se tratara, fenómeno posibilitado por el proceso imaginativo del sueño. Por su parte, Laura Né (2011) afirma con relación a la obra de Lagarce que el teatro permitiría experimentar aquello que no sucedió en la vida (2011:45). Así, la reunión imaginaria que observamos en la obra no sólo parte del miedo de quedarse solo a causa de la muerte, sino de la voluntad del protagonista de vivir todo aquello que no pudo ser. Por tanto, la obra no muestra lo que sucedió al regreso de Louis, sino lo que éste imagina que sucedería, e incluso lo que desearía que sucediera, puesto que es él quien está al mando de esta fantasía, quien buscaba *hacer y rehacer* la vida de los otros a su voluntad. Sea como fuere, el reencuentro imaginario nace del anhelo del protagonista de experimentar algo distinto a lo que fue su vida, esto es, de reescribir su propia existencia.

Este deseo de corregir lo vivido puede observarse en varios otros puntos de la obra lagarciana. Por ejemplo, podría explicar el porqué del constante intento de narración en *De Saxe, roman*, puesto que volver a contar su propia historia implicaría un deseo de modificarla: en primer lugar y como experimentan los propios personajes, ninguna historia puede ser contada de la misma forma dos veces; en segundo, la narración en el presente de la escena reabre el pasado y permite cuando menos el intento de alterar lo que sucedió. Por otra parte, cuando Fix aborda la manera en que los personajes se relacionan con la memoria, señala que estos recomponen sus recuerdos e incluso inventan a los otros (2011:136). De este modo, al recordar no rescatan del pasado piezas en perfecto estado de conservación, sino que corrigen y recomponen lo que vivieron. Más aún, de acuerdo con Kuntz, el anhelo de reescribir la vida se infiltra en el habla misma de los personajes (2008:26), quienes precisan y corrigen constantemente lo que acaban de decir. Así anuncia Louis, por ejemplo, el propósito de su viaje (imaginario) de regreso:

el año siguiente,/ a pesar de todo,/ el miedo,/ tomando ese riesgo y sin la esperanza de sobrevivir jamás,/ a pesar de todo,/ el año siguiente,/ decidí regresar a verlos, volver sobre mis pasos, ir sobre mis huellas y realizar el viaje,/ para anunciar, lentamente, con cuidado, con cuidado y precisión/ —eso creo—/ lenta y calmadamente, de forma imperturbable/ —¿y no fui siempre para los otros y para ellos justamente eso?, ¿no fui siempre un hombre imperturbable?,—/ para anunciar,/ decir,/ decir solamente,/ mi muerte próxima e irremediable... (Lagarce, 2007:207-208)

Por tanto, afirma Kuntz, los personajes corrigen su discurso como quisieran corregir también su propia vida (2008:26).

Una voluntad de corrección tan marcada conlleva, por supuesto, sus propios riesgos. La novela *Corrección* (1975) de Thomas Bernhard es un caso emblemático. En ella se relata que el personaje llamado Roithammer emprendió la tarea de su vida: redactar un texto alrededor de un lugar llamado Altensam, donde había erigido una casa en forma de cono para su hermana. Al trabajar en este escrito de más de ochocientas páginas y corregirlo, va suprimiendo cada vez más y más de éste, hasta que finalmente acaba con el manuscrito entero y después se suicida. De este modo, una parte del proceso creativo de escritura, la corrección, se transforma a tal punto que destruye tanto al texto como a quien lo escribe. Es posible observar fenómenos similares en la reescritura lagarciana. Si volvemos al parlamento anterior de Louis, podríamos afirmar que la constante corrección y precisión provoca que el discurso se encuentre fragmentado, y si no completamente destruido, cuando menos resquebrajado.

Otro ejemplo se presenta en *De Saxe, roman*, donde el intento de los personajes de narrar su historia conduce también a la fragmentación y al olvido del relato. A primera vista podría pensarse que se trata de fenómenos opuestos, ya que la corrección en la novela de Bernhard elimina el texto. Por su parte, al comienzo de la obra de

Lagarce, Ellen deja en claro que no es la primera vez que han intentado elaborar el relato: “¿De qué trataba esto?/ Ah, sí. Esta vez trataba de nosotros tres. Él, él y yo, y por supuesto, del tercer hombre, allá... De la misma cosa también, “todavía” como cada vez... y todavía...” (Lagarce, 2000:225). Además, al final del texto, el parlamento de Chonegk insinúa que la narración continuará: “Chonegk, sí... Chonegk... ya hablaré de él más adelante...” (Lagarce, 2000:239). Si la narración comenzó antes del momento en que abre la obra, como siempre y todavía, y se prologará aún más, es posible interpretar que lo que observamos no es más que un fragmento de un proceso mucho más extenso, e incluso, infinito. ¿Cómo se trata entonces de un fenómeno similar al de *Corrección*? Con cada ocasión que los personajes vuelven a relatar la historia, la van alterando con precisiones, dudas y olvidos, de forma parecida al discurso de Louis. Como vimos, además, cada nueva narración en este proyecto sin fin se va alejando de los hechos que sucedieron y se enfoca en sí misma, en el proceso de narrar. De este modo, contar una misma historia una y otra vez termina por borrarla, de manera similar a lo que pasaría si la escribiéramos miles de veces sobre un mismo papel hasta que sólo pudiéramos leer algunas frases o palabras en la hoja. En el caso de la novela de Bernhard, el proceso de reescritura y corrección constante conduciría a tachar o arrancar las páginas, mientras que en el texto de Lagarce, múltiples versiones están escritas unas sobre otras.

De *Corrección* se deriva una interpretación en sentido contrario del proceso de reescritura. De acuerdo con el narrador, Roithammer escribió en su texto que la posibilidad de percibir y expresar el sufrimiento puede conducir a la felicidad:

También es posible y muy probable ser feliz en el llamado conocimiento del dolor, así Roithammer. Como, por ejemplo, escribir sobre la infelicidad suprema puede ser la felicidad suprema, así Roithammer. La posibilidad de percepción, la posibilidad de articulación de la percepción puede ser la felicidad suprema... (Bernhard, 1992:198).

También según Roithammer, el trabajo le permite a los seres humanos evitar el suicidio. Tomando en cuenta estas dos ideas, es posible plantear que la corrección constante que llevó a cabo el personaje era una ardua empresa que, sin embargo, le permitía seguir trabajando, y por lo tanto, viviendo. Por tanto, al acabar con el texto por medio de la corrección, no le queda más remedio que acabar con su existencia. El proceso de reescritura y corrección se convierte entonces en un proyecto de vida. Volviendo a Lagarce, la imposibilidad de contar la historia de una vez y para siempre en *De Saxe, roman* puede ser considerada bajo esta luz como la posibilidad de seguir relatándola. Esto es, el objetivo de la empresa narrativa no sería transmitir la historia de manera adecuada para ponerle punto final, ni tampoco entender y expresar lo que le sucedió al duque para sobreponerse a la experiencia traumática, sino tratar de preservar el recuerdo de los eventos que sin duda han sido los más significativos en su vida: sí es una historia dolorosa, pero siguiendo a Roithammer, articular el dolor puede ser tanto “la felicidad suprema”, como un proyecto o una tarea que le otorgue sentido a la existencia.

Las dificultades en la comunicación en *Juste la fin du monde* pueden ser interpretadas de manera similar. Marion Boudier (2011) señala que el deseo y la imposibilidad de decir son los motores de la escritura lagarciana (2011:98). Esto es, ser incapaz de establecer un diálogo con el otro, o bien, de encontrar la forma adecuada de expresarse, no sería una justificación para el silencio, sino una motivación para seguir intentándolo. En este sentido, Motte y Ryngaert afirman que, a pesar de la imposibilidad de los personajes de Lagarce de aprehender la realidad a través del lenguaje, estos manifiestan incasablemente la voluntad de lograrlo, y que esa aporía del lenguaje sitúa la escritura de Lagarce junto a autores como Nathalie Sarraute y Samuel Beckett, en los que se observa “el drama del lenguaje” (2008:214-215). De este modo, las imposibilidades

de la obra lagarciana no conducen a la inmovilidad, sino que, por el contrario, son una condición necesaria para que la labor de decir, de narrar o de escribir continúe.

Julie Valero estudia ampliamente el aspecto autobiográfico en la obra de Lagarce y lo vincula a la reescritura. En primer lugar, señala la recurrencia de motivos, “los ecos y circunstancias”, en la obra dramática del autor francés (2008:237), y más adelante, al estudiar los diarios del autor, encuentra personajes, situaciones e incluso pasajes completos que aparecen en sus obras (2008:250). Sin embargo, destaca también el papel ficcional de los protagonistas de sus textos dramáticos y propone que cada nueva reescritura dentro de su producción literaria no es una pieza del rompecabezas de su vida, una clave que nos lleve a conocer *la verdad* sobre el autor, sino tan sólo un intento siempre renovado de decir la misma cosa (2011:71). En primera instancia, es posible observar que el deseo y la imposibilidad de expresarse de una vez y para siempre se manifiestan tanto en los personajes lagarcianos como en el escritor mismo, de manera que no se trata tan sólo de un tema que explora en sus obras, sino de un fenómeno que experimenta y que pone a sus personajes a experimentar. De manera similar en que el duque se dedica por completo al intento de narrar su historia, Lagarce se enfoca en unos personajes y circunstancias que reelabora una y otra vez con cada nuevo texto. En segundo lugar, el vínculo entre los diarios y la obra dramática resignifica el motivo detrás de la reescritura que observamos en *Juste la fin du monde*. Esto es, si Louis realizaba un montaje imaginario de lo que habría sucedido si volviera a casa con el objetivo de experimentar una vida distinta, para corregir y reescribir su existencia, este anhelo sería también una de las motivaciones para la escritura de Lagarce. Y, en efecto, en los diarios pueden encontrarse pasajes que abordan el deseo de volver a vivir, pero de forma diferente, es decir de corregir y reescribir la propia vida:

Es una idea tonta, pero cómo regresa todo el tiempo [...] La idea simple -pero muy tranquilizadora, muy feliz, eso es lo que quería decir, muy feliz, sí- la idea de que volveré, de que tendré otra vida después de ésta, en la que seré el mismo, en la que tendré más carisma, caminaré por las calles por la noche con más confianza que antes, seré un hombre libre y muy feliz. (Lagarce, 2008:139,140)

De esta forma, la reescritura en Lagarce se manifiesta en la reelaboración de las obras, pero también en un anhelo profundo, tanto de los personajes como del autor, que los conduce a seguir creando y a seguir intentando expresarse a pesar (y a causa) de la imposibilidad.

Finalmente, al tomar en cuenta el resto de la obra dramática lagarciana es posible plantear que todos sus textos son en realidad uno mismo, o bien, reescrituras constantes uno de otro. Así, *Le Pays lointain* contiene a *Juste la fin du monde*, que también es *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) en la que un joven regresa a la casa materna, pero no para comunicar su muerte, sino ya moribundo; y estas obras son también *Retour à la citadelle* (1984), que puede ser interpretada como el regreso onírico al hogar de un joven que en realidad está muriendo. Al mismo tiempo, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* es la reescritura de *Histoire d'amour (repérages)*, cuya versión realista es *Derniers remords avant l'oubli*. Finalmente, todas las obras anteriores son también *De Saxe, roman*, pues en ella se enlaza el regreso de un joven al hogar con la reunión de los antiguos amantes. La reescritura no sería entonces solamente un fenómeno en la escritura lagarciana, sino el proyecto literario mismo.

Bibliografía

- » Bernhard, T. (1992). Corrección. Debate.
- » Borowski, M. y Sugiera, M. (2008). “Non, ça ne se passe pas là, devant moi ». La mimésis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien”. En Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Les Solitaires Intempestifs.
- » Bourdier, M. (2011). “Jean-Luc Lagarce, (en)quête du réel : le réalisme suspendu de Derniers remords avant l’oubli et Juste la fin du monde”. En Lectures de Lagarce. Presses Universitaires de Rennes.
- » Fix, F. (2011). “La mémoire, « l’histoire d’avant », dans Juste la fin du monde et Derniers remords avant l’oubli”. En Lectures de Lagarce. Presses Universitaires de Rennes.
- » Folco, A. (2008). “Lagarce / García Lorca : dramaturgies du confinement”. En Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Les Solitaires Intempestifs.
- » Gennete, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Taurus.
- » Kuntz, H. (2008). “Aux limites du dramatique”. En Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Les Solitaires Intempestifs.
- » Lagarce, J. (2000). “De Saxe, roman”. En Lagarce, J. Théâtre complet II. (pp. 222-239). Les Solitaires Intempestifs.
- » Lagarce, J. (2007). «Derniers remords avant l’oubli». En Lagarce, J. Théâtre complet III. (pp. 7-53). Les Solitaires Intempestifs.
- » Lagarce, J. (2007). «Juste la fin du monde». En Lagarce, J. Théâtre complet III. (pp. 203-280). Les Solitaires Intempestifs.
- » Lagarce, J. (2008). Journal 1990-1995. Les Solitaires Intempestifs.
- » Lagarce, J. (2010). «Le Pays lointain». En Lagarce, J. Théâtre complet IV. (pp. 273-419). Les Solitaires Intempestifs.
- » Motte, E. y Ryngaert, J. (2008). “S’essayer à des rôles : l’identité en question”. En Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Les Solitaires Intempestifs.
- » Née, L. (2011). “Jean-Luc Lagarce: du poids de l’héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l’insoutenable inconvénient d’être né”. En Lectures de Lagarce. Presses Universitaires de Rennes.
- » Sarrazac, J. (2010). “Jean-Luc Lagarce. Le sens de l’humain”. En Europe, N° 969-970, Enero-Febrero 2010, pp. 3-15.
- » Valero, J. (2008). “Diarisme et écriture dramatique : du journal à l’espace autobiographique”. En Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Les Solitaires Intempestifs.
- » Valero, J. (2011). «Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d’un espace autobiographique». En Lectures de Lagarce. Presses Universitaires de Rennes.