



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

EL RETORNO TEATRAL. ESTUDIO SOBRE CUATRO OBRAS DE JEAN-LUC LAGARCE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:

JOSÉ EMILIO GARCÍA ACEVEDO

MARÍA DEL CARMEN LEÑERO ELU
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ROSALBA LENDO FUENTES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CLAUDIA RUIZ GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., DICIEMBRE DE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Resumen

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la relación entre el teatro y el retorno por medio del análisis de algunas obras de Jean-Luc Lagarce, uno de los dramaturgos franceses más importantes de finales del siglo XX y, sin embargo, casi desconocido en México. En primer lugar, identifiqué cinco tipos de regreso en el teatro, tanto como fenómeno escénico como en la escritura dramática, y después me concentro en los textos de Lagarce, en particular, en las diversas formas de experimentar el retorno, la liga entre éste y el discurso, el vínculo entre teatro, narración y reescritura, así como el papel de la muerte y la imaginación. Por último, planteo que la obra de Lagarce resulta relevante para el presente, ya que puede ayudarnos a entender al ser humano en la actualidad e incluso proporcionarnos herramientas para nuestra propia existencia.

Índice

Introducción	4
I. El retorno teatral	13
1. Retorno físico	13
2. Retorno de la verdad	17
3. Retorno de los muertos	20
4. Retorno y repetición	26
5. Mirar hacia el pasado	31
II. Experimentar el retorno	36
1. Los habitantes obsequiosos	36
2. El abandono y el reproche	39
3. Una recepción maternal	45
4. El rechazo	48
5. Reunirse con los muertos	52
6. Experimentar el retorno	56
III. Teatro y narración	62
1. Elaborar el relato	62
2. Características de la empresa narrativa	64
3. ¿Por qué narrar?	77
4. Teatro y narración	83
IV. La muerte y la imaginación	88
1. <i>Les revenants</i>	88
2. Regreso triunfal, regreso imaginario	97
3. En el umbral	101
V. Sobre el discurso	114
1. La imposibilidad	114
2. La necesidad	119
3. El retorno del lenguaje	121
4. Un intento siempre renovado	131
Conclusiones	142
Bibliografía	157

Introducción

La noción de retorno se encuentra íntimamente ligada al teatro, tanto al fenómeno escénico como a los textos que forman parte de su tradición. De Esquilo a Samuel Beckett, pero también en dramaturgos contemporáneos como el noruego Jon Fosse y el mexicano Alejandro García, el retorno se presenta con una frecuencia inusual y con múltiples rostros: en ocasiones claramente como un personaje que vuelve a su hogar, en otras de manera más etérea como la manifestación de los crímenes del pasado, o a veces como la condena a repetir la misma acción a perpetuidad. Así mismo, hay algo en el momento en que actores y espectadores se encuentran que vuelve a suceder, algo que regresa reencarnado durante el presente de la representación, sólo por un momento, pero también cíclicamente con cada nueva función o puesta en escena. Este trabajo nace así de un interés por reflexionar sobre el vínculo entre el teatro y el retorno.

Un segundo motivo detrás de este texto es pensar y escribir sobre la obra de Jean-Luc Lagarce. Se trata de uno de los dramaturgos más relevantes de finales del siglo XX, así como uno de los más representados y leídos en Francia en los últimos tiempos, y sin embargo muy poco conocido, estudiado o escenificado en nuestro país. Así, esta investigación es al mismo tiempo una invitación a descubrir la obra de Lagarce, una producción dramática fascinante que se encuentra invadida por diversas manifestaciones del retorno, por lo que resulta más que conveniente para estudiar la relación entre éste y el teatro.

Considero también que el retorno es una vivencia constitutiva de la existencia. Regresar al hogar después de un viaje o al propio país después de haber habitado en otro lugar, retornar a la casa materna o paterna y reunirse con la familia, reencontrarse con gente que se había perdido de vista, con personas que fueron parte esencial de nuestra vida y luego ya no más, repetir ciertos patrones de comportamiento, colocarnos periódicamente en las mismas circunstancias de manera

consciente o inconsciente, desear revivir una experiencia pasada o simplemente dirigir nuestro pensamiento hacia el ayer, son todas manifestaciones del retorno en la experiencia humana.¹ Meditar sobre el regreso es, por tanto, reflexionar sobre nuestra propia existencia, intentar comprenderla y quizás así conducirla de mejor manera.

Por último, el retorno es un concepto pertinente para reflexionar sobre el estado del ser humano y del mundo actual. En los últimos años han proliferado en Occidente discursos y movimientos políticos que se refieren al pasado como un tiempo que es necesario recuperar, de modo que han planteado un retorno político, social o económico. Millones de personas de posiciones opuestas del espectro político se muestran convencidas de la necesidad de voltear hacia el ayer y rescatar algo de él, ya sea valores tradicionales, políticas migratorias, condiciones laborales o tan sólo una abstracta grandeza perdida. Por supuesto que no es ésta la única época en que el ser humano se ha dirigido ávidamente hacia el pasado, sin embargo, resulta significativo que dicha necesidad sea una de las características de nuestro tiempo. No es el propósito de este estudio ahondar en circunstancias históricas específicas, pero dada la prevalencia del retorno en la actualidad, esta reflexión sobre el regreso en una ceñida muestra de textos literarios pudiera establecer un diálogo con el presente que nos ayude a comprenderlo.²

El retorno y Lagarce

El motivo del retorno se presenta en cuando menos diez de las veinticinco obras que conforman el teatro completo de Lagarce (según ha sido publicado por Les Solitaires Intempestifs, editorial fundada por el autor mismo). Si tomamos en cuenta que una de estas obras es en realidad el

¹ En el primer capítulo ahondaré en lo que puede entenderse por retorno en el contexto del teatro.

² Zygmunt Bauman aborda con detenimiento la prevalencia de la noción de retorno como fenómeno social en la actualidad en su texto *Retropía*, Ciudad de México, Paidós, 2017.

mismo texto, pero con los diálogos de un personaje asignados a los demás,³ es posible afirmar que el retorno se presenta en un 40% de la obra lagarciana.

De manera más puntual, este tema se observa en *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* de 1982, en la cual el retorno a casa es la preocupación principal y constante de un grupo de personas que han huido de la peste que afectaba la ciudad de Londres; en *Histoire d'amour (repérages)* de 1983, en la que un hombre y una mujer se reencuentran con otro hombre con el que tuvieron una relación amorosa; en *Retour à la citadelle* de 1984, en la que un joven regresa a su ciudad natal para ejercer el cargo de gobernador; en *De Saxe, roman* de 1985, donde un joven duque regresa a su castillo tras ser abandonado por sus antiguos compañeros, con quienes había montado un espectáculo teatral y viajado por Europa; en *La Photographie* de 1986, en que un grupo de personas se reencuentra e intenta acordarse de lo que vivieron juntos; en *Derniers remords avant l'oubli* de 1987, en la cual un hombre y una mujer regresan a la casa donde vivieron de jóvenes con otro hombre que permaneció solo en dicha casa; en *Juste la fin du monde* de 1990, en la cual un hijo regresa a la casa materna con la intención de informar a su familia que está pronto a morir; en *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* también de 1991, la cual puede ser considerada una variación del texto de 1983, pero en este caso los dos hombres y la mujer son actores que se reúnen para leer y ensayar la obra que abordaba el reencuentro de tres personas que habían sostenido una relación amorosa; en *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de 1994, en la que un joven regresa a la casa materna, medio dormido o quizá moribundo, y su presencia desata el discurso de las hermanas y la madre; y finalmente en *Le Pays lointain* de 1995, una reescritura y ampliación de *Juste la fin du monde* en la que el hombre que regresa a casa se reúne no sólo con su familia, sino también con personas que llevaban largo tiempo muertas.

³ *Nous, les héros* (1993). *Nous, les héros (versión sans le père)* (1994).

Como puede observarse, dentro del tema del retorno hay algunas circunstancias que se repiten, de manera que es posible plantear dos grandes grupos: aquellas obras en que un individuo regresa a la casa materna o ciudad de origen y se reúne con su familia, y aquéllas en que un hombre que ha quedado solo es visitado por la mujer y el hombre con quienes sostuvo una relación cercana. Por supuesto que no se trata de dos categorías cerradas, sino quizá de dos tendencias entre las cuales es posible ubicar cada obra. *De Saxe, roman* podría hallarse, por ejemplo, justo a la mitad, ya que el protagonista regresa a su hogar, el castillo, mas no se reúne con su familia o sus antiguas amistades, sino que permanece aislado e inmóvil hasta que la mujer y el hombre que lo habían abandonado aparecen en su habitación.⁴

El corpus de esta investigación corresponde a las obras pertenecientes al ciclo de retorno al hogar. Considero que la cercanía de las circunstancias de la anécdota permite un contraste detallado de los textos, esto es, más que clasificar las obras de Lagarce en grupos con características afines, el objetivo es meditar sobre las particularidades de cada obra, sobre lo distinto que hay en lo similar, por decirlo de alguna forma. De manera general, es posible advertir en cada texto una manifestación diferente del regreso al hogar: el regreso exitoso en *Retour à la citadelle*; el regreso tras el fracaso en *De Saxe, roman*; el regreso para anunciar la propia muerte en *Juste la fin du monde*; el regreso del moribundo en *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*; y finalmente el regreso que permite la presencia de los muertos en *Le Pays lointain*.

⁴ El abandono es de hecho otro de los elementos que apuntan a una clasificación en este mismo sentido, pues se contraponen a la huida. Mientras que en el grupo de obras de regreso al hogar es el individuo el que ha decidido alejarse de su núcleo familiar y sus amistades para intentar llevar una nueva vida en otro lugar, en las obras de trío amoroso de juventud el protagonista ha sido abandonado por largo tiempo y es él quien, en soledad, decide recordar y escribir la historia que vivió hasta que sus compañeros regresan. Podría decirse así que la dirección del viaje es diferente en cada grupo: hacia el exterior en el primero (la huida), y hacia el interior en el segundo (el abandono). De nuevo, en una obra como *De Saxe, roman* se observan ambos movimientos, el viaje fuera del castillo y el abandono de sus compañeros, de modo que podríamos hablar de un doble retorno: aquél del duque al hogar y aquél de la mujer y el hombre con quienes emprendió la huida.

Algunas notas sobre la vida de Jean-Luc Lagarce

Más que realizar una biografía —la de Jean-Pierre Thibaudat tiene poco de ser publicada—,⁵ quisiera abordar brevemente cuatro aspectos de la vida de Lagarce que considero relevantes: el lugar del SIDA en su escritura, su posición como escritor frente a otros autores de su tiempo, la trayectoria de su trabajo como director en relación con su obra dramática, y el lugar que ocupa actualmente en la literatura francesa. Antes, sólo un poco de contexto: Lagarce nace el 14 de febrero de 1957 en Héricourt, Francia. En 1975, deja la casa materna y parte para realizar estudios en filosofía en Besançon, donde se inscribe también al conservatorio de arte dramático de la región. Dos años después, junto con algunos compañeros del conservatorio, forma la compañía de teatro *La Roulotte*, con la cual trabajará durante toda su carrera. En ese mismo año, mientras pensaban en algún espectáculo que pudieran representar en el Festival OFF de Aviñón, Lagarce les revela que escribe teatro. Así, a los 22 años, cuenta ya con una compañía y con un par de obras terminadas con las cuales comenzará su carrera.

Retomando los aspectos significativos de su vida para este trabajo, en 1988, a los 31 años de edad, Lagarce se entera que se ha contagiado de SIDA. En su obra dramática, sin embargo, ni esta enfermedad, ni la enfermedad en general son temas significativos. En el periodo siguiente escribió ocho obras más, pero en ninguna aparece el SIDA y sólo en tres —las pertenecientes al ciclo de retorno al hogar— se observan circunstancias que podrían relacionarse con este mal: como mencioné, en *Juste la fin du monde* y *Le Pays lointain* el protagonista vuelve al hogar para comunicar su muerte cercana, mientras que en *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* el hermano menor se derrumba en el umbral de la puerta de la casa materna, tal vez agotado, tal vez moribundo. Más aún, antes de saberse contagiado de la epidemia que le tocó vivir, Lagarce había escrito ya sobre jóvenes que regresaban al hogar, sobre reencuentros

⁵ Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2020.

después de la muerte,⁶ y la única enfermedad que sobresale en sus textos dramáticos había aparecido en *Vagues Souvenirs de l'année de la peste*, de 1982, obra vinculada con las novelas *A Journal of the Plague Year*, *Moll Flanders* y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El teatro de Lagarce no es entonces una obra sobre el SIDA, sino sobre el retorno, el reencuentro, la imaginación, la narración de historias, entre otros temas que se han abordado y que abordo en este trabajo. Esto no significa que la enfermedad no lo haya afectado en absoluto: sabemos que deterioró su vida hasta matarlo antes de cumplir cuarenta años; no obstante, si es un tema en algún lugar de su escritura es en sus diarios,⁷ extensos y fascinantes, pero no el objeto de estudio de esta investigación.

Otro punto significativo es que Lagarce no perteneció a un movimiento artístico ni estableció relaciones cercanas con escritores de su época, tales como Bernard-Marie Koltès, Hervé Guibert o Cyril Collard,⁸ en parte, ya que por largo tiempo ni siquiera fue reconocido como escritor. Si bien algunas de sus obras habían sido publicadas por *Théâtre Ouvert* y grabadas por *Radio France*, y él mismo puso en escena algunos de sus textos, como *Vagues Souvenirs de l'année de la peste*, *Hollywood* o *De Saxe, roman* —aunque con poco o nulo éxito—, Lagarce era más conocido por sus montajes de otros autores. Al respecto, a lo largo del diario se observa la preocupación o decepción constante de, según sus propias palabras, no ser un escritor. Dicho esto, claramente había personas que lo habían leído y que apreciaban sus textos, algo que el propio Lagarce admite en el diario hacia el final de su vida, aun cuando lo hace para subrayar, en primer lugar, la distancia entre lo que los otros pensaban de su escritura y la forma

⁶ Como se verá, tanto *Retour à la citadelle* como *De Saxe, roman* pueden ser interpretadas en este sentido.

⁷ Por ejemplo, en la entrada del 3 de enero de 1994: "...pour revenir à parler de ce refus de la vie maintenant - cet état de dépression -, je ne crois plus à rien, je suis dans la maladie, tout le temps, toujours...". Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990-1995*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 282.

⁸ Como Lagarce, los tres mueren a causa del SIDA. Con los últimos dos, Lagarce comparte, además, la homosexualidad. De acuerdo con su biógrafo, Jean-Pierre Thibaudat, y como puede leerse, ni su orientación sexual ni el SIDA son temas de su obra dramática, como sí lo son en cambio de sus diarios. Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, op. cit., p. 92.

en que él se percibe a sí mismo; y en segundo, lo alejado que se siente de la escena teatral francesa:

Lo que querría decir es hasta qué punto —así fue siempre, pero se ha “agravado” estos últimos años— hasta qué punto me siento muy poco “integrado”, poco inscrito en el teatro francés. No me siento escritor, nunca (y es doloroso, pero “así es”), y sin embargo me consideran uno (y bien considerado, sin pretensión, “respetado”), y sobre todo desde hace algunos años a pesar de que ya no escribo nada.⁹

De esta forma, incluso cuando algunos lo consideran un escritor —aunque no muchos, pues no será un autor reconocido hasta después de su muerte—, él mismo no es capaz de verse como tal, y por tanto, de sentir que pertenece a un grupo o a una generación de escritores. Una frase suya, también del diario, resume bien esta distancia: “(para los otros soy un autor, un director de escena, y yo, yo sólo soy un cuerpo enfermo, una persona que malogró su vida)”.¹⁰

En cuanto a su trabajo como director, destaca su puesta en escena en 1979 de tres obras de Samuel Beckett: *Va et vient*, *Pas y Pas moi*, en primer lugar, dada la cercanía temática que podrá observarse entre el autor irlandés y Lagarce; y en segundo, ya que el montaje fue muy poco exitoso, pues de acuerdo con una de las actrices, solamente había alrededor de tres espectadores por representación.¹¹ Este revés permite ver, sin embargo, el temple del dramaturgo francés, o cuando menos la forma en que se enfrenta a una primera decepción profesional, dado que se reconforta y sentencia: “lo peor siempre está por venir”.¹² No estaba del todo equivocado. Otro de los episodios que marca su carrera como escritor es el fracaso rotundo de su montaje de

⁹ "Ce que je voudrais dire c'est combien —ce fut toujours mais cela s'est « aggravé » ces dernières années— combien je me sens très peu « intégré », peu inscrit dans le théâtre français. Je ne me sens pas écrivain, jamais (et c'est douloureux mais « c'est ainsi ») et je suis pourtant considéré comme tel (et bien considéré sans prétention, « respecté ») et d'autant plus depuis quelques années alors que je n'écris plus rien". Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990-1995*, p. 268. La traducción es mía, al igual que las siguientes.

¹⁰ "(pour les autres je suis un auteur, je suis un metteur en scène et moi, je suis juste un corps malade, une personne qui a raté sa vie)". *Ibid.*, p. 269.

¹¹ Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, *op. cit.*, p. 31.

¹² "Le pire est toujours pour demain". *Idem.*

De Saxe, roman en 1985, pues a partir de ese momento se enfrentará con las dudas constantes de los otros sobre sus obras y sobre su capacidad de llevarlas a escena.

Como director de textos de otros autores obtiene mejores resultados, por ejemplo, con su adaptación de *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* de Claude Prosper Jolyot de Crébillon en 1986, con *On purge bébé !* de Georges Feydeau en 1990, pero en especial al año siguiente con su montaje de *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco —quien al comienzo de la carrera de Lagarce se había negado a que montara su obra. La puesta en escena de *La Cantatrice chauve* es a tal punto exitosa que se mantendrá de gira tres años, y es a partir de ésta que la carrera de Lagarce como director despegó y que su labor artística toma un ritmo frenético entre montajes, viajes, escritura... y el empeoramiento de su enfermedad. En este sentido, otra puesta en escena que vale la pena mencionar es aquélla de *Le Malade imaginaire* de Molière, que comienza en 1993 y continúa en temporada hasta 1995. Como apunta Jean-Pierre Thibaudat, no sólo se trata de un personaje sano que se convence de estar enfermo, a la inversa de Lagarce, que trabajaba como si no lo estuviera, sino que Molière mismo muere de tuberculosis tras una representación de ésta que fue su última obra, y con la cual Lagarce también esperaba morir.¹³ No lo hace. En dos años, alcanzará a escribir tres obras más y continuará con su trabajo como director, sólo interrumpido por su muerte, el 30 de septiembre de 1995, a los 38 años de edad.

La década siguiente, la escritura de Lagarce fue amplia y finalmente reconocida. 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 lo coloca como uno de los autores más representados en Francia, incluso por encima de autores consagrados como Bernard-Marie

¹³ Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, op. cit., pp. 155, 156.

Koltès (con 198 ocasiones y quince textos).¹⁴ La casa editorial que él mismo fundó, *Les Solitaires Intempestifs*, publicó su teatro completo, sus diarios, algunos relatos, y varios compendios de las ponencias en los múltiples congresos que se han dedicado a su obra. En 2008, *Juste la fin du monde* entró al repertorio de la Comédie-Française, y en 2016 fue adaptada al cine por el popular director Xavier Dolan (cinta que obtuvo el *Grand Prix* en el Festival de Cannes). Además de la aceptación crítica de su obra, Lagarce es parte del temario del *baccalauréat* —el diploma que, tras una serie de exámenes, obtienen los estudiantes que terminan su educación media-superior— por lo que debe ser uno de los escritores más leídos en Francia. Esta situación contrasta con el estado de la obra de Lagarce en México: sus textos se han montado en escasas ocasiones,¹⁵ y no han sido publicados, ni estudiados con frecuencia.¹⁶ De esta forma, este trabajo es parte de un esfuerzo por dar a conocer la obra de Lagarce en nuestro país.

¹⁴ Datos tomados del estudio *La création en chiffres* del Centre National du Théâtre, citado en <http://annee.lagarce.net/Connaitre-Lagarce.html>, abril, 2022.

¹⁵ 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 *Estaba en mi casa esperando la lluvia* en 2002. Esta última fue dirigida por Ángel Hinojosa, mientras que el director del resto de las obras fue Germán Castillo.

¹⁶ Por ejemplo, el único trabajo sobre Lagarce que puede hallarse en el archivo de la Biblioteca Central de la UNAM es mi tesis de Maestría: *Reconstrucciones del pasado: estudio comparativo sobre la obra dramática de Jean-Luc Lagarce y de Alejandro García*, de 2016.

Vida del autor

- 1957 Nacimiento el 14 de febrero en Héricourt, Francia.
- 1975 Lagarce se inscribe en el conservatorio de arte dramático de Besançon.
- 1977 Se crea la compañía de teatro *La Roulotte*. Representaciones de sus obras *La Bonne de chez Ducatel* y *Erreur de construction*.
- 1978 Publicación de *Carthage, encore*.
- 1980 Escritura de su tesis de maestría *Théâtre et pouvoir en Occident*. Publicación de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*.
- 1981 Puesta en escena de *Ici ou ailleurs*.
- 1982 Puesta en escena de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*.
- 1983 Puesta en escena de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* y de *Histoire d'amour (repérages)*.
- 1984 Publicación de *Retour à la citadelle*.
- 1985 Puesta en escena de *Hollywood*. Puesta en escena de *De Saxe, roman*.
- 1987 Publicación de *Derniers remords avant l'oubli*.
- 1988 Lagarce se entera que es seropositivo.
- 1989 Puesta en escena de *Music Hall*.
- 1990 Lagarce comienza a pasar sus diarios a máquina. Estancia en Berlín, donde escribe *Juste la fin du monde*.
- 1991 Exitosa puesta en escena de *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco.
- 1993 Exitosa puesta en escena de *Le Malade imaginaire* de Molière.
- 1994 Puesta en escena de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.
- 1995 Muerte el 30 de septiembre.

Capítulo I. El retorno teatral

El propósito de este capítulo es explorar diversas interpretaciones de la noción de retorno y analizar su relación con el teatro, principalmente con textos dramáticos, pero también con el fenómeno escénico. Esta reflexión servirá para establecer modelos o clases de retorno que en los capítulos posteriores servirán para reflexionar sobre las obras de Jean-Luc Lagarce. El objetivo de este procedimiento no es elaborar una clasificación de las manifestaciones del regreso, sino sentar las bases de lo que puede ser comprendido como tal en el contexto del teatro para así meditar sobre la particularidad del retorno en los textos de Lagarce.

1. Retorno físico

Uno de los textos fundamentales para la tradición occidental cuando se piensa en el retorno es la *Odisea*. El poema épico que relata el viaje de Ulises de vuelta a Ítaca no es, sin embargo, el único texto dentro de la épica que aborda el tema del regreso al hogar, sino que forma parte de un tópico: los retornos de los héroes griegos tras la caída de Ilión. El helenista Albin Lesky afirma que varios de estos relatos se hallaban en un compendio de libros y eran conocidos como *Nostoi*,¹⁷ los cuales eran, a su vez, parte del ciclo troyano, es decir, del conjunto de poemas épicos en torno a la guerra de Troya.¹⁸ En la tradición teatral, la que aquí estudiaré, es precisamente como parte de los regresos de los héroes griegos que se observa la primera y más evidente clase de retorno: el regreso físico de un individuo, en particular, del protagonista al hogar.

¹⁷ Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989, p. 106. Del griego antiguo νόστος (nostos), regreso.

¹⁸ El resto del ciclo está formado por *Ciprias*, la *Etiópida*, la *Ilíada Menor* o *Pequeña Ilíada*, la *Telegonia* y, evidentemente, la *Ilíada* y la *Odisea*.

Esta clase de retorno se presenta, por ejemplo, como un elemento recurrente en el ciclo de obras conocido como la *Orestía*, la cual le valió a su autor, Esquilo, el primer lugar en la competencia teatral del año 458 a.C., y está compuesta por tres piezas: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. En la primera, es el rey de los Atridas, Agamenón, quien regresa a la ciudad de Micenas tras la guerra de Troya. En el hogar lo espera su esposa, Clitemnestra, la cual ha adoptado a un amante durante la ausencia del rey: Egisto. Los amantes deciden asesinar al recién llegado y a Casandra, antigua princesa de Troya ahora prisionera de Agamenón. Tras recibir e invitar al rey a entrar al palacio, Clitemnestra misma asesina a su esposo.

En primera instancia, el retorno implica la presencia física del héroe en el hogar como culminación de un viaje, de manera análoga a lo que sucede en la *Odisea*. En ambos casos, además, el regreso del héroe trae consigo el asesinato: el de los pretendientes de Penélope en el poema épico, y el del rey y su prisionera en la tragedia. ¿A qué se deben estos crímenes? Si recordamos que la guerra de Troya duró diez años, resulta comprensible que durante la ausencia de los héroes, que al mismo tiempo eran gobernantes, se haya establecido un orden distinto en sus ciudades. Esto es lo que se observa en el texto de Homero cuando se describe el estado del palacio y la nueva vida que ahí se lleva (la cual consiste en celebraciones y banquetes continuos a costa de la hacienda de Ulises);¹⁹ y es lo que sucede en *Agamenón*, pues Clitemnestra y Egisto han tomado las riendas del gobierno de la ciudad. Por lo tanto, el regreso físico del viajante implica un cambio de régimen que supone a su vez una modificación del orden establecido durante la ausencia del protagonista. En otras palabras, el retorno del antiguo gobernante es incompatible con la organización actual de la ciudad, por lo que su presencia provoca una tensión que se resuelve de manera violenta: con la muerte de los pretendientes con el fin de

¹⁹ Episodio frecuente, por ejemplo, en Canto I.145-154., Canto II. 320–325, Canto IV, 321-326.

reinstaurar el reinado de Ulises, o con el asesinato de Agamenón para mantener el régimen que se estableció tras su partida.

No es éste tan sólo un conflicto para elegir gobernantes, sino posiblemente una de las características inherentes a la experiencia del retorno. De acuerdo con el novelista y ensayista Claudio Magris, el viaje supone una pausa en el tiempo del viajante, ya que al abandonar el hogar —así como la rutina y las preocupaciones ligadas a éste— es posible detener momentáneamente el flujo de la vida cotidiana: “el viajero suspende durante breves instantes el tiempo, lo tiene un poco en jaque como el malabarista que deja suspendidos en el aire muchos bolos en el mismo momento aun sabiendo que, antes o después, le caerán todos en la cabeza”.²⁰ Pero el tiempo no queda suspendido más que para el viajero pues —como observan tanto Odiseo como Agamenón a su regreso—, con él o sin él, la vida en el hogar continúa su propio curso. Es por esto que el retorno físico implica el desfase de una existencia detenida en el tiempo —la que ha quedado fija en la memoria del viajero— con aquella viva y cambiante de los que han permanecido en el hogar. El que regresa desearía retomar la vida donde la dejó al partir, pero este deseo se enfrenta con una realidad distinta de aquella que recuerda y que, en el caso de *Agamenón*, se resiste con violencia a la reinstauración del viejo orden.

No todos los regresos de los héroes provocan un derramamiento de sangre a su llegada. En la *Odisea*, Telémaco visita primero a Néstor y más tarde a Menelao —ambos héroes presentes en la guerra de Troya— con el fin de obtener noticias de su padre, Ulises. Si bien se relata que el viaje de Menelao de vuelta a Esparta resultó en extremo accidentado,²¹ ninguno de los gobernantes menciona crímenes una vez que han vuelto al hogar. Se observa así que el retorno sin conflicto es posible en la epopeya; no obstante, tanto en la *Orestía* como en el resto

²⁰ Claudio Magris, *El infinito viajar*, Pilar García Colmenarejo (trad.), Barcelona, Anagrama, 2014, p. 20.

²¹ Canto IV, 101-108.

de la obra esquilea, el regreso físico del héroe o de un personaje del pasado provoca invariablemente, si no el desencadenamiento de la violencia, cuando menos el encuentro de posiciones opuestas, es decir, el conflicto de la obra.²²

Retomando el caso de Agamenón, el motivo que Clitemnestra misma expresa como detonante del asesinato de su esposo no es la lucha por el gobierno de la ciudad, sino la venganza por la muerte de la hija de ambos, Ifigenia. Tras admitir el asesinato y ser amenazada con el destierro, la reina le dirige al Coro estas palabras:

Pero entonces no hiciste nada en contra/ de este varón [Agamenón], que sin darle importancia,/ como si se tratara del destino/ de una res, cuando sobran las ovejas/ en el rebaño, osó sacrificar/ —el parto más querido de mi vientre—/ a su hija, para hechizar los vientos/ de Tracia. ¿No era a éste a quien debías/ de esta tierra expulsar, así lavando/ sus crímenes?²³

Recordemos que durante el viaje rumbo a Troya, las naves griegas quedan detenidas en la región de Áulide ya que Artemisa retira el viento que las impulsaba, esto en venganza por la muerte de un ciervo a manos de Agamenón. Para calmar la ira de la diosa y reemprender la marcha es necesario sacrificar a Ifigenia, a lo cual accede su padre. Aunque en el recibimiento de Clitemnestra tras el regreso de Agamenón no hay reproche alguno por la muerte de Ifigenia —ocurrída más de diez años atrás—, ni el Coro ni la propia reina han olvidado este hecho: el crimen pasado y las emociones que éste ha producido en Clitemnestra se mantienen ocultas, sin embargo, latentes. Es el regreso del protagonista, por lo tanto, el que libera dichas emociones, las cuales tendrán como consecuencia su propio asesinato. Es decir, el retorno físico del héroe desata sentimientos que habían sido contenidos en su ausencia, reaviva aquello que había sido soterrado y lo introduce al presente de la obra.

²² En *Lexique du drame moderne et contemporain* se define el conflicto, de manera amplia, como cualquier situación que pone en escena dos entidades antagonistas: “toute situation qui met en scène deux entités antagonistes”. Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, “Conflit”, s.l., Circé, 2010, p. 49. La traducción del francés es mía, al igual que todas las siguientes.

²³ Esquilo, “Agamenón”, en *Tragedias completas*, José Alsina Clota (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 305.

La muerte de Ifigenia provoca, además, una serie de deudas de sangre, pues el asesinato del rey, aunque justificado a los ojos de Clitemnestra, también se trata de un crimen que debe ser castigado. Es el siguiente héroe que regresa al hogar, Orestes, quien deberá cobrar dicha deuda. En la segunda obra de la *Orestía*, *Las Coéforas*, Orestes —hijo de Agamenón y de Clitemnestra— regresa al hogar e incitado por su hermana, Electra, venga la muerte de su padre asesinando a su madre. Esta muerte, a su vez un crimen, implica un nuevo castigo, por lo que en la última obra de la trilogía, *Las Euménides*, Orestes es cazado por las Erinias —diosas de la venganza—, quienes buscan que la sangre del hijo resarza el matricidio. Queda claro así que la venganza es uno de los motivos principales en la *Orestía*, motivo que ha sido estudiado previamente, en particular, en relación con el concepto de justicia en Esquilo.²⁴ Sin embargo, lo significativo para este estudio es el hecho de que el enfrentamiento entre personajes que da pie a los diversos asesinatos se da en el contexto del retorno del héroe al hogar: es el regreso de Agamenón el que desata las emociones que provocan su muerte y el regreso de Orestes que da pie a la posibilidad de resarcimiento de dicho crimen por medio de otro. Es decir que el retorno físico del héroe se caracteriza por suscitar la lucha entre personajes, entre sus deseos, sus deberes y sus propios crímenes, en otras palabras, por ser el detonante del conflicto.

Esta relación con el conflicto es una de las características principales del retorno físico, y es posible observarla en diversas obras más allá del teatro griego clásico, particularmente en aquéllas de finales del siglo XIX y principios del XX. En *La gaviota* de Antón Chéjov, por ejemplo, es el retorno de la actriz Irina Arkádina la que da pie a las circunstancias que terminarán con el suicidio de su hijo, Tréplev; también en Chéjov, el regreso del profesor Aleksandr Vladímirovich provoca la disputa de los personajes así como la liberación de sus emociones,

²⁴ Por ejemplo, en *La tragedia griega* de Albin Leskin, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, y *La tragedia griega* de Jacqueline de Romilly.

largamente soterradas, en *Tío Vania*. De la obra de August Strindberg es posible citar los casos de *La tormenta* y *La casa incendiada*, centradas en las consecuencias de la reaparición de dos personajes, Gerda y El forastero, respectivamente. Pero es en la escritura de Henrik Ibsen donde el regreso físico como detonante del drama juega un papel esencial, pues se presenta en al menos seis obras: *Los pilares de la comunidad*, *Espectros*, *La dama del mar*, *Hedda Gabler*, *El maestro constructor* y *Cuando despertemos entre los muertos*. Otros casos emblemáticos del siglo XX son *Enrique IV* de Luigi Pirandello, donde el regreso de Matilde suscita que el protagonista afronte el accidente que sufrió veinte años atrás y la vida que ha llevado desde entonces; así como las obras de Harold Pinter *The Room* y *The Birthday Party* —ambas de 1957—, en las que la aparición de personajes del pasado —Riley, Goldberg y McCann— ocasionan la pugna que destruirá el orden establecido previo a su llegada.

Es posible afirmar así que en la tradición teatral, el retorno físico de un personaje con frecuencia desempeña el papel de detonante del conflicto, pues despierta emociones pasadas que habían sido interrumpidas por la partida y que son reactivadas al regreso, desatando el enfrentamiento. En la mayoría de los casos, además, el sitio al que se regresa es el hogar, el cual queda grabado en la memoria del viajante —y de este modo suspendido el tiempo— de manera que el regreso implica el choque de una imagen del pasado con una situación actual y tangible, así como del orden establecido en la ausencia del viajero con los cambios que implican su reaparición.

2. Retorno de la verdad

El segundo tipo de retorno se presenta también desde el teatro griego clásico, en *Edipo Rey* de Sófocles. La historia de Edipo, como aquella de Ulises o de Agamenón, se encuentra marcada

por el viaje: el primero, de la Casa real de Tebas a la de Corinto, aunque no es retenido en la memoria del protagonista dada su corta edad; y el segundo, de vuelta a su ciudad natal. Este último se distingue, en primer lugar, porque su motivo no coincide con aquél de los héroes de Troya: no se trata de una aventura de conquista, de reparación de una afrenta, ni de recuperación de una reina, sino de una huida con el fin de evitar una profecía. Esto es, no se abandona el hogar para enfrentar algún obstáculo y regresar triunfante, sino para escapar del propio futuro. El motivo del viaje es significativo, entre otras cosas, puesto que en la expedición de los héroes griegos está implícito el *nostos*, la vuelta al hogar: a excepción del caso de Aquiles, se espera que los héroes regresen a su patria y retomen la existencia que dejaron atrás. La fuga, por el contrario, no presupone el regreso, sino que se trata en principio tan sólo de un movimiento en oposición al lugar de partida. He ahí uno de los rasgos característicos del viaje de Edipo, su doble naturaleza, pues conjunta la huida y el regreso en un solo movimiento. Ya se ha abordado este contraste entre huir y regresar a Tebas como parte de la oposición entre la voluntad del héroe trágico y el designio de los dioses;²⁵ sin embargo, lo que es esencial aquí es señalar a la huida como una clase particular de viaje que determinará la relación del protagonista con su retorno.

A diferencia de los regresos físicos en la *Orestía*, el de Edipo no funge en realidad como detonante del conflicto, en primer lugar, dado que sucede fuera del tiempo de la obra, varios años atrás, pero además, porque la presencia del protagonista implica el restablecimiento y no la desintegración del orden: primero, a causa de la derrota de la Esfinge que hostigaba a los tebanos, y segundo, porque la victoria de Edipo supone la coronación de un nuevo rey en una ciudad que carecía de uno. La circunstancia que provoca la lucha de voluntades, deberes y caracteres contrarios en este caso es la plaga que azota a Tebas, y que es resultado de un crimen

²⁵ Por ejemplo, en Albin Leskin, *Historia de la literatura griega, op. cit.*, p. 139 y siguientes.

no resarcido: el asesinato del antiguo rey, Layo. Ciertamente, Edipo es el culpable de dicho crimen, pero no es su regreso físico el que provoca la disputa y la desgracia en la obra, sino un rasgo de carácter que conducirá al segundo tipo de retorno: su irrefrenable insistencia en conocer la verdad.

Desde el comienzo del texto, Edipo muestra su deseo por descubrir la causa del mal que golpea la ciudad y es por esto que ha pedido a su cuñado, Creonte, que acuda al oráculo de Delfos y reciba consejo divino. Más adelante, cuando el adivino Tiresias es llamado al palacio para revelar la identidad del asesino de Layo, Edipo no sólo insiste en obtener la información que Tiresias le oculta, sino que se muestra colérico ante la negativa del adivino: “¿No vas, vil entre viles [...], no vas jamás a hablar? ¿Vas a mostrarte así, insensible, inútil?”.²⁶ Además de los insultos, Edipo termina por acusar al propio Tiresias de haber planeado el asesinato del antiguo rey y descrea la revelación de que él mismo es el causante de la plaga. Más tarde, interroga al mensajero que llega de Corinto para que revele la información sobre su origen, desoye el consejo de Yocasta —quien incluso le ruega detener su indagatoria— y por último amenaza al antiguo siervo de Layo para que confiese el linaje de aquel niño que la reina le entregó años atrás.²⁷ Lesky afirma que todavía en el último momento, Edipo podría haberse salvado si hubiera detenido su investigación, “si hubiera dejado de nuevo caer sobre las cosas el velo que él mismo había levantado”;²⁸ sin embargo, el protagonista se aferra a la revelación de la verdad y al hacerlo descubre sus propios crímenes y su desgracia. El retorno que se observa, por lo tanto, no es el de un personaje que al reaparecer en el hogar eche abajo el orden previamente establecido o desate la lucha de deseos y deberes contrarios, sino el regreso de una verdad que había quedado oculta y que, al resurgir, provoca el enfrentamiento que pone en marcha las acciones de la obra.

²⁶ Sófocles, *Edipo Rey*, Francisco R. Adrados (trad.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ Albin Lesky, *Historia de la literatura griega, op. cit.*, p. 138.

En este caso, lo que surge es el recordatorio de un crimen sin castigo, el asesinato de Layo, y cuando por fin irrumpe en escena trae consigo la conciencia de que la profecía del oráculo se ha cumplido. De esta forma, es posible entender el segundo tipo de retorno como aquél de una verdad o un crimen que resurge del pasado.

Este fenómeno también es observable en una cantidad significativa de obras y autores dramáticos, en particular, nuevamente, en aquellos escritores de finales del siglo XIX y principios del XX. En *La sonata de los espectros* de Strindberg, por ejemplo, el personaje llamado “El viejo” se introduce a la mansión donde se lleva a cabo una cena con comensales aparentemente honorables y acaudalados, para destapar la esencia corrupta de los allí reunidos; en *El pelícano*, también del autor sueco, El hijo descubre el robo que hacía La madre de los recursos del hogar, mientras que a él y a su hermana los mantenía en un estado de miseria; en *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams se delata que Sebastian, hijo de una familia acomodada, explotaba sexualmente a jóvenes de bajos recursos; o en *All my sons* de Arthur Miller, donde se revela que Joe autorizó el envío de partes defectuosas para aviones que después habrían de desplomarse y matar a varios pilotos. Lo esencial en esta clase de regreso no es entonces la presencia del personaje, sino el resurgimiento de la información que trae consigo. Esto es claro en el caso de Edipo, en donde el Siervo no es castigado por haber desobedecido las órdenes de Layo, pero sí amenazado con violencia por su intento de ocultar la verdad.

Dicho esto, que lo esencial sea el descubrimiento de cierta información no implica la ausencia de regreso físico. Por el contrario, ambos tipos de retorno suelen presentarse de manera conjunta, esto es, el regreso de una figura del pasado suele traer consigo la revelación de una verdad o un crimen que había permanecido encubierto. Tal es el caso de El forastero en *La casa incendiada*, quien al regresar a su ciudad natal evidencia toda clase de secretos, tanto de su

familia, aparentemente honorable, como de los demás habitantes. Pero es de nuevo en la escritura de Ibsen donde se manifiestan con mayor frecuencia ambos retornos, por ejemplo, en *Los pilares de la comunidad*, *Hedda Gabler*, *El pato salvaje* o *El maestro constructor*. El caso más emblemático es quizás aquél de *Espectros*, en donde el regreso físico de Oswald, el hijo pródigo, provoca la revelación del libertinaje de su padre —figura respetada en la comunidad—, es decir, del crimen oculto que se manifiesta en la enfermedad venérea que ha heredado a su hijo.

3. Retorno de los muertos

El retorno como revelación de la verdad o el crimen nos acerca, a su vez, al tercer tipo de regreso, pues evoca la imagen del teatro como un juicio en que se delibera sobre una falta o transgresión, y en que los personajes fungen como testigos, acusados, jueces y fiscales. Las materializaciones más claras de esta idea son aquellos textos donde de hecho se representa un juicio en escena, por ejemplo, *La indagatoria* de Peter Weiss, la cual recoge los testimonios tanto de víctimas como de acusados del segundo Juicio de Auschwitz; o *Saint Joan* de George Bernard Shaw, en donde se recrea el juicio de Juana de Arco. No obstante, también es posible interpretar otros textos como escenificaciones de un proceso judicial. Tal es el caso, por ejemplo, de *Antígona* de Sófocles. Aquí, el gobernante de Tebas, Creonte, acusa a la protagonista de desafiar la orden de negar la sepultura a Polinices, hermano de Antígona, el cual había muerto tras atacar la ciudad natal. Por su parte, la acusada expone las razones detrás del desafío de la orden de Creonte:

[No] creí yo que tus decretos tuviesen fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas, de manera que un mortal pudiera quebrantarlas. Pues no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por esto no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses.²⁹

²⁹ Sófocles, “Antígona”, citado en Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, op. cit., pp. 131, 132.

Puede observarse que se trata de una pugna que tiene como contexto la valoración y aplicación de las leyes, un asunto también frecuente en la obra de Esquilo.³⁰ En este caso, al ser tanto fiscal como juez, Creonte determina que Antígona debe morir. Es posible llevar a cabo una lectura similar de varias obras en que se presenta una transgresión o un crimen, una argumentación sobre dicha falta —con gran frecuencia acompañada de testimonios— y finalmente un veredicto o un castigo. *Electra* del mismo Sófocles es un ejemplo, al que se podría añadir *Hécuba* y *Las Bacantes* de Eurípides, pero también textos más recientes, como *The Birthday Party* de Harold Pinter o *Play* de Samuel Beckett.

Dentro de la imagen del juicio, el concepto que resulta significativo para este trabajo es el de testimonio. Antígona argumenta su postura sobre la prohibición de Creonte de darle sepultura a Polinices, mas no justifica las acciones de éste, ni de su otro hermano, Eteocles, quien se había negado a dejar el trono de Tebas, provocando así la ira del primero y, con ésta, la guerra. De manera similar, Electra y Orestes pueden defender haber asesinado a su madre, pues en efecto era su deber vengar la muerte de su padre, Agamenón, mas no pueden excusar los crímenes que éste ha cometido. Para dar razón de sus propios actos haría falta que tanto Polinices como Agamenón fueran capaces de relatar su versión de la historia, de narrar su propio relato, en otras palabras, sería necesario que los muertos pudieran dar testimonio. Este hecho normalmente irrealizable en la vida es asequible en el teatro.³¹

En *Esquilo. El gran perdedor*, el narrador y ensayista albano Ismaíl Kadaré argumenta que el origen del fenómeno teatral está relacionado con los ritos griegos de la boda y el funeral. De acuerdo con Kadaré, ambas ceremonias suelen provocar una serie de emociones intensas ligadas a una o dos personas que ocupan el centro de atención de los asistentes, como si se encontraran

³⁰ Jacqueline de Romilly ahonda en este tema en su obra *La tragedia griega*.

³¹ Ya en el Canto XI de la *Odisea* Ulises se reúne y comunica con los difuntos; a continuación observaremos lo que hace particular al reencuentro con los muertos en el teatro.

en un escenario.³² En el caso del funeral, además, dichas emociones se equiparan con el temor y la piedad que Aristóteles designa características de la catarsis teatral.³³ El argumento fundamental de esta interpretación reside en que el teatro permitiría otorgar a la figura principal del rito funerario, el muerto mismo, no sólo el lugar central en la escena, sino la posibilidad de tomar la palabra:

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.³⁴

Siguiendo a Kadaré, puede afirmarse que la naturaleza escénica del teatro permite una tercera clase de regreso: el retorno del muerto, quien reaparece frente a los espectadores por medio del cuerpo y la voz de los actores:

En el drama antiguo [...] el cadáver paralizado cobraba vida en escena. Los torpes movimientos de los actores bajos sus pesados ropajes, las temerosas máscaras blancas, la voz que emergía modificada por entre la oquedad de las máscaras, todo ello le otorgaba una acusada semejanza con la muerte.³⁵

Este tipo de retorno no se limita al momento de la representación, sino que se manifiesta así mismo en los textos teatrales. En *Las Euménides* de Esquilo, por ejemplo, aparece el espectro de Clitemnestra para reclamar que su muerte no ha sido vengada, y en *Los Persas*, también de Esquilo, la sombra del difunto rey Darío es invocada tras la derrota contra los griegos:

Sombra de Darío: Mas vosotros, de pie, junto a mi tumba/ entonáis cantos lúgubres; con gritos/ que de la tumba llaman a los muertos,/ me conjuráis de un modo lastimero./ Mas no es fácil salir [...] Pero yo, mis privilegios/ he puesto en juego, y aquí estoy.³⁶

Kadaré basa su interpretación en el teatro griego clásico, más específicamente en Esquilo; no obstante, el retorno del muerto no es exclusivo de ninguno de éstos. Quizás uno de los ejemplos

³² Ismaíl Kadare, *Esquilo. El gran perdedor*, Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, (trads.), Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 32.

³³ Kadaré mismo define la catarsis como “esa purificación que se operaba en el espectador durante la representación de la tragedia ‘suscitada por el temor y la piedad’”. Ismaíl Kadare, *Esquilo. El gran perdedor*, op. cit., p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, pp. 45, 46.

³⁶ Esquilo, “Los Persas”, en *Tragedias Completas*, op. cit., pp. 69, 70.

más emblemáticos de esta clase de retorno sea *Hamlet*, donde el fantasma del rey visita el castillo para revelarle a su hijo el asesinato cometido por el rey actual y exhortarlo a que resarza este crimen. Vale la pena señalar aquí que la manifestación de una clase de regreso no impide la presencia de alguna otra, sino que con frecuencia se presentan de manera simultánea. Así, en el caso de *Hamlet*, el retorno del difunto trae consigo el regreso de una verdad oculta, en particular, de la revelación de un crimen, como sucedía en *Edipo Rey*. Es posible observar entonces que la necesidad de darle voz al muerto que propone Kadaré como parte del origen del teatro se manifiesta tanto en la escena como en los textos, en los cuales el personaje difunto es capaz de retomar la palabra y, de esta forma, volver a incidir en el mundo. Podría concebirse así que el deseo de volver a escuchar al difunto comienza en el rito funerario, más tarde se imagina posible en el texto a través de la aparición de personajes ya fallecidos, y finalmente se realiza al momento de la representación por medio del cuerpo y la voz de los actores.

La necesidad de tomar la palabra no sólo se encuentra vinculada a la muerte en la interpretación de Kadaré. El investigador teatral Jean-Pierre Sarrazac aborda la noción de testimonio en el teatro contemporáneo, en particular, en la recurrencia de pasajes de carácter narrativo y la relaciona con la cercanía de la muerte. Para esto, retoma las reflexiones sobre el relato que realiza Walter Benjamin:

De la misma forma en que ciertas imágenes de su propia vida comienzan a aparecer frente a la persona que muere, se revela en su mimetismo y en sus miradas lo Inolvidable, que atribuye a todo lo que le concierne *esta autoridad que tiene la mirada de los vivos al morir*, incluso la del ladrón más miserable. *Esta autoridad es la que está en el origen del relato.*³⁷

³⁷ "De même que certaines images de sa vie se mettent à défiler devant celui qui meurt, de même se relève soudain dans sa mimique et ses regards l'inoubliable qui attribue à tout ce qui le concerne cette autorité dont dispose au regard des vivants en mourant, même le plus misérable larron. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit". Walter Benjamin, "Écrits français", citado en Jean-Pierre Sarrazac, "Le témoin et le Rhapsode ou Le Retour du conteur", en *Le geste de témoigner*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Études Théâtrales, 2011, p. 19. El subrayado es mío.

De acuerdo con Sarrazac, el moribundo es el narrador ideal, pues la cercanía con la muerte da pie a la posibilidad de dar testimonio sobre la propia vida, de realizar un gesto retrospectivo que, por lo tanto, trae consigo la narración: “Para acceder al estatus de testigo [el personaje] debe situarse en un lugar preciso, una suerte de promontorio que no es otro que el umbral de la muerte. [...] No es posible dar cuenta de la vida más que desde el fondo de la tumba”.³⁸ De este modo, la muerte funge como condición del relato.

¿De qué manera se manifiesta este vínculo entre narración y muerte en el drama? Sarrazac menciona los casos de Strindberg y de Sarah Kane, más precisamente la obra *4.48 Psychosis*, en la cual la conciencia de la muerte detona un testimonio que toma la forma de un relato.³⁹ En cuanto al autor sueco, es posible pensar en *La sonata de los espectros*, donde aparece un personaje cuyo nombre, La momia, lo sitúa de inmediato en un espacio entre la vida y la muerte, como aquél que ha fallecido y sin embargo aparenta seguir con vida. Parte de la intervención de La momia es precisamente relatar un fragmento de la historia que ha vivido con otro de los personajes, El viejo. Este relato consiste, además, en la revelación de los crímenes que cometieron juntos y que hasta entonces habían ocultado, por lo que la narración posibilitada por la cercanía con la muerte viene acompañada del descubrimiento de un crimen, es decir, del segundo tipo de retorno. Más aún, aquello que incita a La momia a abandonar su estatismo — puesto que suele pasar su tiempo reposando dentro de un ropero— y dar testimonio por medio del relato, es justo el regreso físico de El viejo. De este modo, retorno físico, retorno del muerto y retorno del crimen oculto se manifiestan de manera conjunta. Más adelante retomaré el

³⁸ "Pour accéder au statut de témoin, l'Impersonnage doit se situer en un endroit précis : une sorte de promontoire, qui n'est autre que le seuil de la morte [...] on ne peut rendre compte de la vie que du fond de son tombeau". Jean-Pierre Sarrazac, "Le témoin et le Rhapsode ou Le Retour du conteur", *op. cit.*, p. 19. Sarrazac utiliza el término *Impersonnage*, el cual designa a un personaje testigo que da cuenta de una vida "non pas individuelle et fixée masi nómade et transpersonlle". *Ibid.*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

acercamiento de Sarrazac a la liga entre relato y el fenómeno teatral, ya que el uso de la narración es uno de los rasgos característicos de la escritura de Lagarce.

4. Retorno y repetición

En *El mito del eterno retorno*, el filósofo Mircea Eliade aborda el rechazo de la Historia, entendida como tiempo lineal e irreversible, en sociedades premodernas y externas a la tradición judeocristiana, a las cuales llama “arcaicas”. De acuerdo con Eliade, para este tipo de sociedades, el conjunto de las acciones humanas es una repetición de hechos que tuvieron lugar al comienzo del tiempo: “el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que él hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros”.⁴⁰ En otras palabras, para este “hombre primordial” cada acción remite a las obras de las divinidades o de los héroes *in illo tempore*, en el Origen, a los cuales Eliade llama gestos paradigmáticos. La relación entre ambos tipos de acciones le otorga sentido a la actividad humana, puesto que ésta se funde con una existencia más allá de lo meramente humano: “El producto bruto de la naturaleza, el objeto hecho por la industria del hombre, no hallan su realidad, su identidad, sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial”.⁴¹ Así, los hechos humanos, en tanto que repetición de hechos originarios, se vuelven trascendentes.

De acuerdo con Eliade, los rituales de estas sociedades no sólo evocan los gestos paradigmáticos, sino que también los renuevan. Por ejemplo, cuando una danza recurre a la imitación de un acto arquetípico o de un momento mítico repite las acciones de aquel tiempo y,

⁴⁰ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Ricardo Anaya (trad.), Madrid, Alianza, 2004, p. 11.

⁴¹ *Idem.*

por tanto, lo reactualiza.⁴² Es decir, los sucesos que tuvieron lugar en el origen son recordados durante el rito, pero también revividos a través de él:

Un sacrificio, por ejemplo, no sólo reproduce exactamente el sacrificio inicial revelado por un dios *ab origine*, al principio, sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial; en otras palabras: todo sacrificio repite el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos.⁴³

Así, los actos rituales no sólo imitan o evocan las acciones de dioses o héroes, sino que reviven aquellos momentos, de modo que lo que sucedió en el pasado vuelve a suceder en el presente por medio de la repetición. Eliade llama a este fenómeno “abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos”.⁴⁴

Un proceso análogo tiene lugar en el teatro. Los hechos que sucedieron en el mito vuelven a suceder en el presente de la obra a través de la representación, y lo mismo ocurre cuando lo que se escenifica no es un mito sino un texto de ficción. Para el espectador que desconoce dicho mito o dicho texto, los hechos suceden por primera vez, y para quien ya los conoce, se desarrollan nuevamente frente a sus ojos por medio de las voces y los cuerpos de los actores. De esta forma, la escenificación produce en el teatro la reactualización de los hechos, míticos o ficticios, que tuvieron lugar en el pasado (proceso que se repite, además, con cada función).

Más allá de la representación teatral, la repetición puede observarse en los textos teatrales mismos. Ya desde Esquilo es posible advertir la presencia de esta noción en *Prometeo encadenado*, obra que aborda el mito según el cual el titán fue condenado a que un águila le devorara el hígado día tras día. Sin embargo, quizás sea en la obra de Samuel Beckett en donde la repetición se halle con mayor intensidad. El caso más estudiado es probablemente el de

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

Waiting for Godot; no obstante, también se manifiesta en varias de sus obras cortas, tales como *Krapp's Last Tape*, *Play*, *Come and Go*, *Footfalls* o *Rockaby*.

En *Play*, por ejemplo, tres cabezas se asoman del mismo número de urnas y una luz proveniente de las candilejas del centro del escenario marca el turno para hablar: cada vez que la luz se posa en uno de los rostros, el personaje comienza su discurso hasta que la luz se retira y se centra en otro personaje. La repetición se manifiesta así en el procedimiento mismo de la obra, es decir, en el movimiento periódico de la luz que actúa como regulador del turno y de la duración del discurso de cada personaje. Ya en otros textos de Beckett se adivina que las acciones que se observan en la obra volverán a suceder en el futuro —la espera de Godot, por ejemplo—, pero en *Play* es una didascalia la que lo indica con total claridad: “[*Se repite la obra*]”.⁴⁵ Más aún, el final de la obra consiste en una secuencia de diálogos idéntica a aquélla del inicio, por lo que se intuye que lo que sucedió en escena no es más que un fragmento de un proceso mucho más extenso. Si las acciones de la obra han tenido lugar con anterioridad y volverán a tenerlo en el futuro, es posible interpretar que *Play* es de hecho un ciclo de repetición sin final.

¿Qué implica esta clase de repetición?, ¿cómo es interpretada por los personajes? En *Prometeo encadenado* se trata de un intensificador del castigo por haber robado el fuego: el hígado del personaje debe ser devorado, no una vez, sino de manera continua hasta que el titán revele a Zeus la profecía sobre un hijo suyo que habría de derrocarlo. Una concepción similar de la repetición se encuentra en el mito de Sísifo, condenado a empujar una roca hacia la cima de una montaña sólo para verla caer. En ambos casos, la repetición es concebida como un castigo —ya sea sufrimiento físico o empresa ardua y fútil— agravado por su naturaleza perpetua.

En cuanto a *Play*, es posible enlazar las intervenciones interrumpidas de W1, uno de los personajes:

⁴⁵ “[*Repeat play*]”. Samuel Beckett, “Play”, en *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994, p. 157.

Media luz infernal./ ¡Déjame! ¡Déjame! / ¿Es porque no digo la verdad, es eso, que algún día, de alguna manera tal vez pueda decir la verdad finalmente y luego no más luz finalmente, es por la verdad? / No puedo hacer nada... por nadie... ya no... gracias a Dios. Entonces debe ser algo que tengo que decir. ¡Cómo sigue funcionando la mente! / Pero he dicho todo lo que puedo. Todo lo que me dejas. Todo lo que yo-/ [...] Si tan solo pudiera pensar, Esto no tiene sentido... tampoco, ninguno en absoluto. No puedo.⁴⁶

Además de mostrarse hastiado de la luz que se posa sobre él, el personaje se cuestiona por qué continúa haciéndolo cuando ya ha dicho todo lo que podía. De este modo, la repetición se vive como un ciclo carente de un motivo explícito que, sin embargo, parece requerir del personaje la enunciación de una verdad hasta entonces evadida. Es posible sintetizar así la experiencia de la repetición con un diálogo de *La tormenta* de Strindberg: “¡Ojalá no vuelvan más por aquí! ¡Es lo único que pido! Eso de tener que repetir todo, otra vez, como cuando hay que repasar una lección en la escuela... ¡Qué horror!”.⁴⁷

Al igual que los tipos de retorno anteriores, la repetición suele presentarse acompañada de otros regresos. Por ejemplo, en *Play*, el movimiento periódico de la luz sobre el rostro de los personajes marca el turno de éstos para hablar, procedimiento que evoca un interrogatorio. La historia que los personajes relatan por medio de sus declaraciones —que no del diálogo ya que éste es inexistente— se encuentra fragmentada, pues cada una sólo narra una parte de la anécdota, desde su propia perspectiva y sin respetar el orden cronológico ni tomar en cuenta el discurso de los otros personajes. Se alcanza a comprender, sin embargo, que se trata de una historia de adulterio que envolvió a un hombre y dos mujeres, es decir, a los personajes antes de que sólo fueran cabezas. De este modo, lo que se repite infinitamente es la interrogación de los

⁴⁶ “Hellish half-light/ Get off me! Get off me!/ Is it that I do not tell the truth, is that it, that some day somehow I may tell the truth at last and the no more light at last, for the truth?/ I can do nothing... for anybody... any more... thank God. So it must be something I have to say. How the mind works still!/ But I have said all I can. All you let me. All I-/ [...] If only I could think, There is no sense in this... either, none whatsoever. I can't”. *Ibid.*, pp. 152 – 154.

⁴⁷ August Strindberg, “La tormenta”, en *Teatro de cámara*, Francisco J. Uriz (trad.), Madrid, Alianza Literaria, 2010 p. 62.

personajes seguida de la confesión de un crimen; en otras palabras, el retorno como repetición es acompañado del retorno como resurgimiento de una verdad oculta.

Otro ejemplo de la manifestación simultánea de diversos tipos de retornos se deriva de la tesis de Eliade. El hecho de que la repetición de gestos paradigmáticos permita la abolición o suspensión del tiempo —de modo que aquello que sucedió en el pasado vuelve a suceder en el presente— implica así mismo la posibilidad de regreso de los difuntos. Si pasado y presente se unen en un mismo instante, quedando el tiempo suspendido, vivos y muertos pueden coexistir como si fueran contemporáneos.⁴⁸ Eliade menciona el caso de la Ghost-Dance Religion, la cual

intentaba acelerar el «fin del mundo» por medio de una comunicación masiva con los muertos, que se obtenía como consecuencia de las danzas que duraban cuatro o cinco días consecutivos. Los muertos invadían la tierra, se comunicaban con los vivos y creaban de esta forma una «confusión» anunciadora de la clausura del ciclo cósmico.⁴⁹

En el caso de *Play*, el que los personajes sean sólo cabezas sobre urnas —como aquéllas donde se depositan las cenizas de los cuerpos incinerados— y que sólo puedan hablar sobre el pasado —como los fantasmas de Clitemnestra o de Darío— permite interpretar que se trata de muertos cuya tarea es precisamente comunicarse y dar testimonio de sus vidas. Además, el relato de su historia personal se encuentra relacionado con un crimen, de manera que la tarea de comunicación deviene confesión. De este modo, resurgimiento de la verdad oculta, retorno de los muertos y proceso de repetición infinita tienen lugar de manera simultánea.

Es posible afirmar así que la repetición se encuentra íntimamente ligada al teatro; en primera instancia, ya que éste tiene su origen en el rito, cuyo fin —nos dice Eliade— es la reactualización de los hechos pasados por medio de la repetición; y en segundo lugar, dado que ésta suele manifestarse en los textos mismos: ya sea en la anécdota del texto —como en el caso

⁴⁸ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, op. cit., p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

del Prometeo de Esquilo— o como secuencia de acciones periódicas que forman un ciclo sin final —como en el caso de *Play*.

5. Mirar hacia el pasado

La última clase de retorno está relacionada con uno de los acercamientos más estudiados en Occidente, el de Friedrich Nietzsche. Aquí expondré de manera muy breve y simplificada su planteamiento⁵⁰ para después abordar la relación que puede guardar con las interpretaciones de retorno anteriores.

En *La Gaya Ciencia*, Nietzsche describe la siguiente situación:

¿Qué sucedería si un día, o una noche, un genio te fuese siguiendo hasta adentrarse subrepticamente en tu más solitaria soledad y te dijese: “Esta vida, tal y como tú ahora la vives y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e incontables veces más; y no habrá en ella nada nuevo, sino que todo dolor y todo placer, y todo pensamiento y suspiro, y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tiene que volver a ti, y todo en el mismo orden y secuencia...”⁵¹

El eterno retorno se basa entonces en una situación hipotética que propiciaría la reflexión sobre los actos y la posición del individuo ante su propia existencia, de manera sencilla: ¿cómo te sentirías si la vida que has tenido hasta ahora la fueras a vivir una y otra vez, exactamente igual y por toda la eternidad? Nietzsche mismo ofrece dos alternativas: “¿No te arrojarías al suelo y harías rechinar tus dientes y maldecirías al genio que hablase así? ¿O acaso has experimentado alguna vez un instante enorme en el que le respondieses: “¡eres un dios y nunca he oído nada más divino!”⁵² De este modo, la idea de vivir en eterno retorno admite diversas reacciones por parte del individuo, tanto una adversa y desesperada, como una dichosa; ambas dependerían de la

⁵⁰ Estudios mucho más completos y dedicados explícitamente al tratamiento del eterno retorno son, por ejemplo, *Nietzsche y el círculo vicioso* de Pierre Klossowski, *Nietzsche's Life Sentence: coming to terms with eternal recurrence* de Lawrence Hatab, o *Eterno retorno, narración y autosuperación. Las raíces antropológicas del pensamiento de Nietzsche* de Teodoro Mora Mínguez. Este último aborda múltiples acercamientos de otros autores, tales como Martin Heidegger, Walter Benjamin, Albert Camus, Jacques Derrida, entre varios otros, por lo que resulta de gran utilidad para examinar el panorama de interpretaciones de la noción planteada por Nietzsche.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, José Carlos Mardomingo (trad.), Madrid, edaf, 2011, pp. 287, 288.

⁵² *Ibid.*, p 288.

interpretación del individuo de su propia vida. El investigador español Teodoro Mora plantea ambas alternativas de la siguiente forma:

Si se elude [la idea de vivir en eterno retorno] o se torna algo terrible, comparable a los castigos infligidos a los héroes míticos de las tragedias griegas, que se ven forzados a repetir sus actos de manera infinita [...], si se concibe así, es porque lo que valora en nosotros, nuestra atención en la vida no está sobre los momentos sublimes, sino en la posibilidad terrible de la repetición de lo pequeño, de lo miserable de la vida. En cambio, si se concibe como una confirmación de la acción hacia la eternidad, de nuestro afán por auto-trascendernos a partir de nuestras obras desde el eterno retorno de esos estados de ánimo superiores, entonces se tomará como una glorificación o deificación de la vida.⁵³

En otras palabras, el hecho de que se considere el eterno retorno como una condena implicaría un énfasis por parte del individuo en las contrariedades y aflicciones inherentes a la existencia, mientras que para aquél que aceptara gozoso el eterno retorno, la experiencia de vivir —en particular de aquellos “estados de ánimo superiores”—, sería capaz de imponerse a los sinsabores y al sufrimiento, de tal manera que valdría la pena recrearla eternamente. De esta forma, para Nietzsche la posibilidad de que la vida deba ser experimentada en eterno retorno conlleva una responsabilidad enorme: cada uno de nuestros actos, por pequeño que sea, es amplificado por su repetición a través de la eternidad: “¡La pregunta hecha en relación con todo y con cada cosa: ‘¿quieres que se repita esto una e innumerables veces más?’ pesaría sobre tu obrar como la carga más pesada!”.⁵⁴ En palabras de Mora, “cargar con el peso de la existencia en eterno retorno implica justificar la vida, la vida propia, como digna de ser vivida una y mil veces”.⁵⁵

Más que un retorno tangible, el eterno retorno de Nietzsche puede interpretarse entonces como un ejercicio imaginativo que nos exhorta a asumir la relevancia de todos nuestros actos. De acuerdo con Mora, lo definitorio es imaginar la posibilidad del eterno retorno y vivir como si

⁵³ Teodoro Mora Mínguez, *Eterno retorno, narración y autosuperación. Las raíces antropológicas del pensamiento de Nietzsche*, Brumaria, 2016, p. 101.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia, op. cit.*, p. 200.

⁵⁵ Teodoro Mora, *Eterno retorno, narración y autosuperación, op. cit.*, p. 104.

fuera una certeza,⁵⁶ por lo que es posible imaginar una suerte de imperativo: actúa como si las decisiones que tomas y todas las acciones que realizas las fueras a repetir eternamente. No es difícil imaginar una reacción de terror por parte de un individuo que en verdad tuviera que repetir su vida por toda la eternidad; no obstante, el énfasis se encuentra, de nuevo, en la invitación a actuar con conciencia, pero también con la convicción de que aquello que se ha decidido llevar a cabo podría realizarse de nuevo una y mil veces. Mora añade que asumir el eterno retorno implicaría entonces la posibilidad de modificar la concepción de nuestro pasado personal: "...se trata de hacer que la memoria de lo que ha sido, del «fue» del pasado, se inserte, se haga uno con el conjunto de los actos que realizamos y que componen el conjunto de nuestra vida como un «así lo quise»".⁵⁷ Esto es, quien haya asumido que sus acciones habrán de llevarse a cabo en eterno retorno no sólo sería capaz de aceptar sus acciones presentes, sino también las pasadas, de manera que la vida no se interpretaría como *eso que me sucedió*, sino como *eso que, con mis actos, he decidido que sucediera*.

Es precisamente en la relación del individuo con su pasado que es posible ligar el pensamiento de Nietzsche con el acercamiento al retorno de este trabajo. En *Así habló Zaratustra*, el protagonista afirma: "Para mí la redención no sería otra cosa que redimir a los que fueron, y transformar todo 'fue' en un 'así lo quise'. Ese libertador que nos traerá alegría se llama voluntad".⁵⁸ No obstante, añade Zaratustra, dicha voluntad es a su vez prisionera del pasado, es decir que en él encuentra uno de sus grandes obstáculos o dolores dado que le es imposible intervenir en lo que ya ha tenido lugar:

"Fue" se llama el rechinar de dientes y la más solitaria tribulación de la voluntad. La voluntad, impotente ante lo que ya está hecho, es un mal espectador de lo pasado. La voluntad no puede querer

⁵⁶ *Ibid.*, p. 343.

⁵⁷ *Idem.*.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, José Luis Patcha (trad.), Madrid, Mj ediciones, 2000, p. 127.

hacia atrás; su más solitario dolor es no poder tampoco quebrar en pedazos el tiempo y la voracidad del tiempo.⁵⁹

El que la voluntad carezca de la capacidad de injerir en el pasado a través de los actos no implica, sin embargo, que no desee que así fuera, y es esa oposición entre lo posible y lo anhelado la que genera el dolor. ¿En qué consiste este deseo insatisfecho e irrealizable? Simplemente, en palabras de Mora, en “que las cosas hubieran sido de otra manera a como son”.⁶⁰ A este impulso de la voluntad de lanzarse hacia el pasado Zaratustra lo llama el espíritu de la venganza o del resentimiento⁶¹ y aquí lo consideraré el último tipo de retorno: aquél de la mirada hacia el ayer.

Como ejemplos de este fenómeno en el teatro es posible mencionar *Léocadia* de Jean Anouilh o *Krapp's Last Tape* de Beckett, obras en que se observa la insistencia de los protagonistas de centrar su atención en aquello que vivieron o que pudieron haber vivido de manera distinta. Otros ejemplos más recientes son *Les jours s'en vont* de Jon Fosse —de 2006—, y *El signo de Babinski* de Alejandro García —de 2010. En otro lugar abordé este último con mayor detenimiento,⁶² pero es posible mencionar ahora que se trata de un texto en que el protagonista —el Doctor Babinski— experimenta repetidamente un mismo episodio de su pasado aunque con ciertas variaciones, de modo que es posible interpretar la obra como la materialización de una rememoración constante, así como del deseo —y la imposibilidad— de modificar lo sucedido. Lo que está en juego es, por tanto, el anhelo de regresar el tiempo y alterar la historia personal, tomar otro camino y ensayar aquellas vidas no vividas. Lo que distingue a esta manifestación del espíritu del resentimiento es que, como se ha visto, el teatro

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 127, 128.

⁶⁰ Teodoro Mora, *Eterno retorno, narración y autosuperación*, *op. cit.*, p. 128.

⁶¹ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, *op. cit.*, p. 128.

⁶² Se trata de mi investigación de maestría, intitulada *Reconstrucciones del pasado: estudio comparativo sobre la obra dramática de Jean-Luc Lagarce y de Alejandro García*, en la que me concentro en *El signo de Babinski* de García y *De Saxe*, roman de Lagarce.

posibilita la materialización del pasado, de manera que aquello que sucedió en efecto vuelve a presentarse frente a los ojos del personaje que recuerda —y frente al espectador— por medio de la voz y el cuerpo de los actores.⁶³ De esta forma, el Doctor Babinski no sólo desea “que las cosas hubieran sido de otra manera”, sino que vuelve a vivir constantemente las circunstancias traumáticas que desearía modificar, ese momento en que tomó la decisión o las decisiones equivocadas y su vida se malogró. No obstante, en cada nueva variación de su pasado el protagonista fracasa en su intento de elegir una vida diferente, de modo que el ciclo se convierte en condena... hasta el final de la obra. Más allá del desenlace, lo significativo aquí es que la voluntad encuentra en el teatro una forma de superar su mayor obstáculo, el tiempo, de manera que “querer hacia atrás” se convierte en el teatro en la posibilidad de revivir el pasado y si no de alterarlo completamente, cuando menos de llevar a cabo el intento de modificarlo.⁶⁴

Tras este breve examen del retorno en el teatro es posible identificar cinco clases o posibles manifestaciones de este fenómeno: el regreso físico de un personaje, con frecuencia al hogar; el descubrimiento de un crimen o una verdad oculta que resurge del pasado; la presencia de personajes que vuelven de la muerte, a menudo con el objetivo de dar testimonio o relatar su historia; la repetición cíclica de una acción o serie de acciones que suele ser interpretada como una condena por los personajes; y por último, la insistencia en dirigir el pensamiento y el deseo hacia el ayer. Estos diversos tipos de retorno suelen presentarse de manera conjunta, de modo que, por ejemplo, el regreso físico puede traer consigo la revelación de un crimen, o que la

⁶³ Es en esta capacidad del teatro en la que el príncipe Hamlet confía al organizar la representación del asesinato de su padre frente al criminal, su tío Claudius. Éste no sólo recordaría el asesinato, sino que, por medio de la escenificación, experimentaría el horror de verse a sí mismo perpetuando el crimen.

⁶⁴ Esta posibilidad conduce, a su vez, a la idea de la modificación del pasado, pues si el ayer se encuentra de nuevo frente a nuestros ojos, ¿no seríamos capaces de alterarlo? Más adelante se observará hasta qué punto esto es significativa esta idea en la obra de Lagarce.

repetición cíclica de una acción es acompañada del retorno de los muertos. Una vez identificadas estas manifestaciones del regreso en el contexto del teatro es posible abordar los casos particulares en la obra de Lagarce y, por medio del contraste con lo aquí observado, descubrir de qué manera específica se presenta el retorno en los textos del dramaturgo francés.

Capítulo II. Experimentar el retorno

Como se observó en el caso de Agamenón, el regreso físico desata emociones largamente soterradas y da pie a una confrontación violenta que no sólo acaba con la vida del protagonista, sino que genera una deuda de sangre que se extiende a lo largo de otras dos obras. El regreso también es esa violencia, esa venganza y esas emociones que son de pronto liberadas. Es por eso que estudiar el retorno implica reflexionar sobre la forma en que el personaje es recibido, sobre los efectos de su reaparición en quienes lo rodean. Así, abordaré en primer lugar las diversas reacciones de los personajes ante el regreso del protagonista, y después analizaré la manera en que éste vive su propio retorno. Este procedimiento permitirá observar distintas formas de experimentar una circunstancia similar, lo que ésta puede significar como vivencia constitutiva de la existencia, pero además, lo que significa para Lagarce, es decir, la visión del retorno —y del mundo— que se transmite por medio de sus obras.

1. Los habitantes obsequiosos

En contraste con la idea del retorno físico como detonador del conflicto, una de las reacciones que se observan en *Retour à la citadelle* es la total aceptación del protagonista, el nuevo gobernador, por parte de dos personajes, el amigo y el empleado de gobierno, quienes se muestran cordiales e incluso serviciales durante gran parte de la obra. ¿A qué responde esta actitud? Principalmente, al interés personal, pues anhelan que el cambio de régimen que implica la llegada de un nuevo gobernante signifique para ellos un beneficio económico o una mejora de su posición social. Esto se pone de manifiesto a través de la negación del provecho que desean obtener: “El amigo: Y sobre todo, sobre todo, no lo dude, sobre todo, lejos está de mí la idea, que usted pudiera imaginarla me pondría muy triste, de que yo quiera aprovecharme de nuestra

antigua amistad...”,⁶⁵ “El empleado de gobierno: Mi inquietud principal es, sobre todo, no pasar por el más vil de los oportunistas... ”.⁶⁶ Se trata de un recurso que sirve para caracterizar de manera eficiente a los personajes, en primer lugar, ya que estos exponen su deseo con claridad, y por tanto, aquello que motivará sus acciones a lo largo de la obra; en segundo lugar, muestra que carecen de conciencia de sí mismos, esto es, de que sus propias palabras los traicionan, pues afirmar abiertamente que no buscan un beneficio económico tiene el efecto de pintarlos precisamente como oportunistas. Así, los personajes se definen por el reverso de sus palabras. Éste es tan sólo uno de los primeros ejemplos de una preocupación constante en el teatro de Lagarce: el conflicto que los personajes sostienen con el discurso, tanto el de los demás como el propio, más precisamente, con la incapacidad del lenguaje de dar cuenta de la experiencia de manera veraz y precisa.

Retomando la reacción frente a la llegada del protagonista, la estrategia del amigo para satisfacer su interés económico consiste en revalidar el lazo afectivo con el nuevo gobernador al apelar a la memoria de la relación que sostuvieron en la infancia; no obstante, el nuevo gobernador no logra acordarse de él. Se trata de un fenómeno frecuente en el retorno físico: el drama del reconocimiento, esto es, las consecuencias de reconocer, o no, a aquellos que se perdieron de vista tras el viaje, así como de ser o no ser reconocido por ellos. Claudio Magris afirma que la partida de un individuo suele poner en pausa los sentimientos y las relaciones que había forjado antes de marcharse, de modo que el retorno físico enfrenta al que regresa con todo aquello que dejó suspendido, pero también, con todos los cambios que acontecieron durante su

⁶⁵ "Et surtout, surtout, soyez-en certain, surtout loin de moi l'idée que vous puissiez imaginer, cela me rendrait triste, que je veuille profiter de notre ancienne amitié". Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", en *Théâtre complet, Vol. II*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 171.

⁶⁶ "Mon inquiétude principale est de ne surtout pas passer pour le plus vil des opportunistes". *Ibid.*, p. 178.

ausencia.⁶⁷ Este reencuentro con frecuencia produce sorpresa y no pocas veces rechazo, pues el recién llegado desea volver a la vida que dejó, no a aquélla que observa en el presente y que le resulta tan distinta. Reconocer y aceptar las modificaciones que provoca el paso del tiempo es entonces una de las primeras dificultades que experimenta el que regresa.⁶⁸

El nuevo gobernador se enfrenta, además, con un elemento desconocido que sin embargo se aproxima con familiaridad. Al verse ignorado, el amigo alude a una antigua relación como si de un contrato incumplido o una promesa rota se tratara, y más tarde se refiere a un pasado íntimo que revela frente a todos los presentes el contraste entre la posición actual del nuevo gobernador y aquélla que ostentaba antes de la partida: “Yo era su amigo, el único, es el momento de decirlo. Cuando éramos niños, desde su nacimiento, desde su extracción modesta a su partida sin gloria... inseparables, eso es... ¿no se lo dije?... ¿no se acuerda?”.⁶⁹ El regreso se convierte de este modo en el momento de saldar deudas olvidadas, así como de revelar la verdad, de manera que reencontrarse y recordar se transforma en un ajuste de cuentas, lejano a la aparentemente cálida recepción.

⁶⁷ Claudio Magris, *El infinito viajar*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁸ Quizás uno de los casos más memorables sea el encuentro entre Odiseo y su perro Argos, quien reconoce a su antiguo dueño a pesar de que la identidad de éste había sido ocultada por Atenea, y acto seguido es arrebatado por “la negra muerte”, como si tan sólo hubiera estado esperando a Odiseo para morir. Homero, *Odisea*, *VXII*, 290 – 310. Más aun, Argos encarna el paso del tiempo y la transformación del hogar abandonado: si algún día destacaba por su vigor y rapidez, ahora se encuentra inmóvil y enfermo, estado que provoca el llanto del protagonista. Así, el contraste entre la imagen del hogar que había quedado registrada en la memoria del que regresa y la que observa en el presente con frecuencia trae consigo emociones como sorpresa y aflicción.

⁶⁹ “J’ai été votre ami, le seul, c’est le moment de le dire. Lorsque nous étions enfants, de votre naissance, de votre extraction modeste à votre départ sans gloire... inseparables, c’est cela... je ne vous le fais pas dire... Est-ce que vous vous souvenez de cela ?”. Jean-Luc Lagarce, “Retour à la citadelle”, *op. cit.*, p. 179. Otros ejemplos de este pasado que busca ser reconocido y demanda un lugar en la existencia del personaje, son las obras de Harold Pinter *The Birthday Party* y *The Room*, las cuales mencioné en el capítulo anterior. En ambas se hallan personajes que aparentan surgir del pasado de los protagonistas y se muestran como una amenaza para ellos, ya que estos creían haber enterrado esa parte de su vida. Lo desesperado de las reacciones de los personajes permite afirmar que la imposibilidad de identificar un elemento del pasado personal suele provocar sorpresa, extrañamiento, cuando no el horror —que también muestra Edipo— de darse cuenta de que dicho pasado no se encuentra del todo sepultado o muerto, sino que puede resurgir inesperadamente.

No ser reconocido por el protagonista provoca en el amigo una serie de reacciones que comienza con un ligero desencanto, pero tiende a la desesperación: “Yo era su amigo. Si hay una cosa de la que habría podido acordarse, ¡bien podría ser ésa!”.⁷⁰ Claramente, para él no se trata solamente de un descuido o un error de la memoria del nuevo gobernador, sino de un rechazo. En este contexto, no ser reconocido implica la negación de los lazos afectivos construidos en el pasado, e incluso de la negación de una época de la propia vida, ya que “no te recuerdo” también podría entenderse como “eso no sucedió”, “tú y yo no vivimos eso”, o simplemente “eso que vivimos no fue significativo y por eso lo he olvidado”. Lo que se evidencia entonces es el riesgo que corren los que han permanecido en el hogar de desaparecer del recuerdo del viajero, así como lo doloroso de dicha desaparición. Vemos también que recordar no es necesariamente nuestra disposición natural, por más que se espere de nosotros —en especial por aquellos que se quedaron—, sino que se trata de un proceso que requiere de voluntad y esfuerzo, por lo que más bien tenderíamos al proceso contrario, olvidar.

Dentro de esta creciente intensidad de los sentimientos del amigo hay ciertos cambios de tono en su discurso, momentos más sosegados de resignación o de ligera comicidad, por ejemplo, cuando ante el silencio del nuevo gobernador le pregunta si ahora que se rencuentran lo ve más gordito. Esto es, el amigo no muestra emociones exaltadas en todo momento e incluso en su diálogo final, cuando amenaza con colgarse tras haber sido ignorado en sus exigencias, el hecho de que nadie le responda trasmite la impresión de que no es tomado en serio por el resto de los personajes. Una explicación de este fenómeno es que resulta para todos visible que su presencia responde a un mero interés económico. Esto se evidencia cuando se refiere a la alegría con la que esperaba ser recibido y a las ilusiones de cambio que el regreso significaría para su

⁷⁰ "J'ai été votre ami. S'il y a une seule chose dont vous auriez pu vous souvenir, c'est bien de celle-là !". *Ibid.*, p. 188.

familia: “No sabría imaginar lo que eso fue, sus esperanzas, sus enternecedoras esperanzas y su alegría de tenerlo entre nosotros. Interesada, pero alegría de cualquier forma...”⁷¹ Si a esta felicidad material se añade que jamás es reconocido por el nuevo gobernador, cabría la posibilidad de que la mencionada amistad en realidad nunca hubiera tenido lugar, es decir que el supuesto amigo de la infancia ahora olvidado no sea más que un desconocido que busca sacar provecho de la llegada de un nuevo gobernante. Que el amigo fuera un impostor explicaría parcialmente la falta de detalles que éste proporciona sobre la época en que el protagonista vivía en la ciudad. Por otra parte, la ausencia de datos puntuales y verificables en el discurso de los personajes también es una característica de la escritura de Lagarce. Al final, la posibilidad de que este personaje nunca haya sostenido una amistad con el protagonista permanece sin ser refutada o comprobada al final de la obra, sino que perdura como una interrogante o una sugerencia. Éste es el primer indicio de la relevancia que tiene lo posible —por encima de lo comprobable— en la obra de Lagarce.

Por su parte, el empleado del gobierno no cuenta con ningún pasado en común con el nuevo gobernador, por lo que su estrategia consiste, primero, en mostrarse como un hombre culto y deseoso de cooperar con la nueva administración, y segundo, sencillamente en elogiar al recién llegado. Este intento de congraciarse con la nueva autoridad fracasa y, como en el caso del amigo, el empleado de gobierno es ignorado casi por completo. Estos casos son significativos ya que muestran que la calurosa bienvenida y aceptación del que regresa no da pie a ninguna clase de entusiasmo, satisfacción o alegría; por el contrario, tan sólo conduce a la desesperación y al desencanto de quienes habían depositado ciertas esperanzas en el retorno. Se trata de una circunstancia recurrente en estas obras, y una manifestación de uno de los binomios principales

⁷¹ "Vous ne sauriez imaginer ce que cela fut, leurs espoirs, leurs espoirs attendrissant et leur joie de vous avoir parmi nous. Intéressée, mais joie tout de même...". *Idem*.

de la escritura lagarciana: lo imaginado y lo real, más precisamente aquí, de la distancia aparentemente insalvable entre los anhelos de los personajes y la realidad del regreso. Más allá de que la calurosa bienvenida tan sólo respondía al interés personal, lo significativo es que en ningún caso ese deseo pueda ser satisfecho, por lo que la aceptación da paso a la confrontación y, en el caso del amigo, al comienzo de un ajuste de cuentas característico del retorno físico.

2. El abandono y el reproche

Un caso similar al del amigo es el de Suzanne, la hermana menor del protagonista en *Juste la fin du monde*. En un principio, la joven muestra gran entusiasmo ante el regreso de su hermano, Louis, a tal punto que Antoine, su otro hermano, la compara con un Spaniel.⁷² No parece haber duda de que la reaparición de Louis es una circunstancia afortunada para ella; sin embargo, en el momento en que se quedan solos le dirige un largo parlamento en el que le reprocha fuertemente el olvido en que tenía a la familia y a ella en particular,⁷³ y en segundo lugar, el hecho de que, como toda la familia lo reconoce, Louis tiene el talento de escribir —“el don”,⁷⁴ dice ella— mas nunca lo utiliza con su familia: “No nos presentas la prueba, no nos juzgas dignos”.⁷⁵ De este modo, la ausencia del protagonista no es percibida como mera consecuencia de su deseo y decisión de viajar, sino como un abandono motivado por el desprecio.

Es posible observar reacciones comparables en *Retour à la citadelle* y *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. En esta última, la partida del que se marchó es continuamente expresada por sus hermanas como un abandono, y éste, como menosprecio:

LA MÁS VIEJA: Se fue brutalmente, azotó la puerta, insultó a su padre y su padre lo insultó y azotó la puerta.

⁷² Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, en *Théâtre complet, Vol. III*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 209.

⁷³ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁵ “Tu ne nous donnes pas la preuve, tu ne nous en juges pas dignes”. *Idem*.

No recuerdo que me haya abrazado, que se haya tomado el tiempo, que se haya preocupado por mí o por ella, *ella*, su madre, no lo recuerdo, ni siquiera de su madre, no lo recuerdo.

Y nada más, no conservo ni un recuerdo, ni una palabra, o una sonrisa, no nos vio, no se preocupó por nosotras, y jamás, aunque siempre pensamos que lo haría desde ese momento, y jamás pareció preocuparse por nosotras, jamás parecimos tener esa importancia, tal interés para él.⁷⁶

En cuanto a *Retour à la citadelle*, la hermana del nuevo gobernador interpreta su partida como un desdén no sólo dirigido hacia ella o hacia su familia, sino hacia la ciudad entera: “lo que no me agradaba de esa partida, esa voluntad que tenía de dejarnos, de esa decisión que tomaba... lo que no me agradaba era el juicio que hacía de nuestra Ciudad, de nuestro Mundo, este lugar donde vivimos, donde había que seguir viviendo, a pesar de todo, sin él...”.⁷⁷ Partir de un lugar no es repudiarlo, pero para los que se quedan, el viaje puede ser interpretado no sólo como un rechazo, sino como una condena de todas las vidas que podrían llevarse en aquel lugar y que, sin embargo y como expresa la hermana, deben seguir adelante. La partida del protagonista es experimentada entonces primero como desinterés, más adelante como rechazo del lugar, y finalmente, como negación de toda vida posible en dicho lugar: la partida deviene abandono, el abandono desprecio, y éste negación de la existencia de los que permanecieron. Tras un rechazo tan rotundo, el regreso se presenta como una oportunidad de enfrentar al que se marchó y reprocharle tanto la ausencia como el juicio que implica su partida, es decir, de hacer un ajuste de cuentas. La aceptación del que regresa no parte en este caso del mero interés personal, no obstante, nuevamente se difumina y da pie a la confrontación, por lo que el reencuentro dichoso pareciera no tener cabida en la escritura de Lagarce, como si fuera sólo el preámbulo para la actividad verdaderamente importante: saldar cuentas con el pasado.

⁷⁶ "Est parti brutalement, a claqué la porte, a insulté son père et son père l'insulta, et a claqué la porte./ Ne me souviens pas qu'il m'ait embrassée, qu'il en ait pris le temps, qu'il se soit soucié de moi ou d'elle, *celle-là*, sa mère, ne me souviens pas, même de sa mère, ne me souviens pas./ Et pas plus encore, pas le souvenir que j'en garde et pas plus un mot, ou un sourire, il ne nous voit pas, il ne se soucie pas de nous, et jamais, ce que nous avons toujours pensé, depuis, et jamais il ne parut se soucier de nous, jamais nous n'avons paru avoir de l'importance, un quelconque intérêt pour lui". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", en *Théâtre complet, Vol. IV*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 253.

⁷⁷ Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, p. 176.

Otro elemento del reproche se relaciona con el hecho de que la ausencia del protagonista ha provocado el incumplimiento de los planes y anhelos de quienes se quedaron. Esto se observa, por ejemplo, en *J'étais dans ma maison...* a través de la constante mención de que el tiempo que las mujeres pasaron esperando el regreso de su hermano fue un tiempo desperdiciado: "...y él, el *hermano menor*, por quien había esperado tanto, por quien había perdido mi vida/ —sí, la perdí, no tengo más dudas, y de una forma tan inútil, ahí, desde ese momento lo supe, la perdí—...".⁷⁸ La partida parece imponer la obligación de la espera a quienes se quedaron, una obligación que además desplaza otras posibilidades, otras vidas. De esta forma, esperar al otro implica suspender el propio tiempo, postergar la existencia hasta el momento del regreso, incluso sin saber si éste sucederá o cuándo. Para las mujeres en *J'étais dans ma maison...*, el retorno físico del hermano revela que esa pausa autoimpuesta fue en vano, que ni el tiempo ni la vida quedaron suspendidas, sino que tan sólo pasaron o, peor aún, se dejaron pasar. Es entonces que este tiempo perdido da paso al reproche, como se observará más claramente en *Retour à la citadelle*.

Antes de abandonar el hogar, el nuevo gobernador prometió volver por su hermana y emprender juntos un nuevo viaje, una nueva huida; no obstante, cuando finalmente regresa, dicho viaje resulta imposible pues tan sólo ha vuelto para asumir su nuevo cargo. Ante esta situación, la hermana confiesa que todo el tiempo que pasó sola deseó y pudo morir, que también pudo haberse casado, pero no lo hizo, y finalmente califica ambas posibilidades como "poca cosa".⁷⁹ La probable causa de este juicio, de considerar poco significativos dos acontecimientos de esta magnitud, es que es que ninguno de ellos era lo que en verdad anhelaba, pues su mayor deseo era el retorno de su hermano para experimentar un suceso vital de otra

⁷⁸ "...et celui-là, *le jeune frère*, pour qui j'avais tant attendu et perdu ma vie/ —je l'ai perdu, oui, je n'ai plus de doute, et d'une manière si inutile, là, désormais, je sais cela, je l'ai perdue—". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 229.

⁷⁹ Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, pp. 181, 182.

índole: el viaje. Ésta es la vivencia esperada, el anhelo que cancela otras experiencias posibles, otras vidas que aparecen y se van. Así, no es que el casamiento carezca de importancia para ella, sino que se presentó antes de haber realizado su otro anhelo: reencontrarse con su hermano y emprender un nuevo viaje, juntos. La confesión de la hermana termina con un definitivo “todo esto es tu culpa”, que también podría interpretarse como “que todas las experiencias se hayan presentado y esfumado es tu culpa *porque no volviste a tiempo por mí*”. No es difícil entonces imaginar un diálogo en que la hermana agrega a su reproche: “ahora que has vuelto, el viaje es imposible y la vida ya me ha sucedido”.

Estos dos ejemplos conducen a un tema recurrente en la escritura de Lagarce y a una característica fundamental de sus personajes. Si el mayor deseo de la hermana era emprender el viaje —su propia huida— ¿por qué no se decidió a partir?, ¿había algo que la retuviera?, ¿o quizás tan sólo culpa ahora al que regresa de su propia falta de valor? ¿No es la envidia de ver que quien decidió marcharse vuelve ahora de manera triunfal lo que la lleva a responsabilizar al hermano de que su vida no haya sido lo que deseó? Se podría hacer preguntas similares a las hermanas de *J'étais dans ma maison...* : ¿qué las retenía?, ¿no es el regreso de su hermano moribundo una oportunidad de justificar los años que ellas mismas desperdiciaron? Tal interpretación es posible, no obstante, el personaje lagarciano es esencialmente pasivo, por lo que la espera es su actitud característica. En este sentido, resulta pertinente recordar la forma en que Lagarce describe el teatro de Antón Chéjov en su tesis de maestría:

El tiempo queda en suspenso y “la acción” relativa que subtiende la representación termina como comenzó, sin que nada excepcional haya ocurrido. (Habría mucho que decir sobre la esperanza que domina en algunas obras; *se trata de desear que un suceso acontezca y de desesperarse por el fracaso de tal o cual proyecto. El teatro da la imagen de una espera, de un movimiento que romperá*

con estatismo de las vidas (...) Las manifestaciones de esta esperanza y de esta voluntad de un suceso están muy interiorizadas).⁸⁰

Lagarce aborda la aparente ausencia de acción en el teatro de Chéjov, la relaciona con el deseo de un acontecimiento que no llega y él mismo crea personajes similares, con una distinción: sus personajes no esperan que algo acontezca, esperaban que algo aconteciera en el pasado, pero jamás sucedió.⁸¹ Podría decirse así que Lagarce escribe personajes chejovianos cuya obra ya ha terminado: ya no desean el suceso, pero queda en ellos la conciencia de que alguna vez lo desearon y nunca se cumplió.⁸² Justo éste es el caso de la hermana del nuevo gobernador, cuya propia pasividad le impidió partir, pero que ahora, a causa del retorno físico del protagonista, recuerda y revive el deseo nunca satisfecho.

En cuanto a las mujeres de *J'étais dans ma maison...*, la más joven afirma que ahora que el hermano ha regresado esperará su momento para irse, la segunda se pregunta si todavía podría hacerlo ya que, como decía su hermano, "Quien no haya dejado su país a los treinta no lo dejará jamás...",⁸³ mientras que para la primogénita y la madre la elección es clara: continuarán al lado del moribundo esperando a que despierte, pues sólo entonces "Podremos comenzar a quejarnos y hacerle nuestros bellos y largos reproches".⁸⁴ De este modo, y como lo insinúa la primogénita, cabe la posibilidad de que todas ellas permanezcan de la misma forma en que lo habían hecho hasta la reaparición de su hermano. Lo que esto implica es que el retorno se manifiesta no sólo como regreso físico, sino como un ciclo de acciones, pues la obra comienza con la espera del

⁸⁰ Jean-Luc Lagarce, *Teatro y poder en Occidente*, Marta Tabora (trad.), Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 154. La cursiva es mía.

⁸¹ La espera de algo que nunca acontece es así mismo una de las ligas de la tradición teatral del retorno, más precisamente, entre Chéjov, Beckett y Lagarce.

⁸² Algo que resulta fascinante del análisis de Lagarce sobre la obra de Chéjov es que fácilmente podría utilizarse para describir la obra del mismo Lagarce. Es posible observar cómo, al pensar sobre la producción dramática de Chéjov, lo que atrae al dramaturgo francés son aquellos rasgos que más tarde serán fundamentales en su propio teatro.

⁸³ "« Qui n'a pas quitté son pays à trente ans ne le quittera plus jamais... »". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 267.

⁸⁴ "Nous pourrions commencer à nous plaindre et lui faire nos beaux et longs reproches". *Ibid.*, p. 232.

hermano y finaliza con el inicio de una nueva espera. Además, la obra termina “sin que nada excepcional haya ocurrido”, como afirmaba Lagarce sobre Chéjov. Estas dos circunstancias conducen a su vez a rasgos esenciales de la obra del autor francés. En primer lugar, en su teatro lo que fue —la espera— volverá a ser, perspectiva que lo acerca al tiempo cíclico del rito; y en segundo, los cambios externos —el regreso del hermano— no son capaces de alterar la esencia y la suerte de los personajes. Repetición e imposibilidad de modificar la existencia son así nociones al centro de la escritura lagarciana.

Otra característica que comparten las mujeres de *Retour à la citadelle*, *Juste la fin du monde*, y *J'étais dans ma maison...* es la diferencia entre la forma en que esperaban vivir el retorno y cómo lo viven en realidad cuando sucede:

LA HERMANA: Lo vemos: es él, claramente es él, nos sonreímos, él y yo, hace tiempo que no nos vemos, nos damos un abrazo también, tal vez, pero no hay nada más que añadir, una visita banal, su regreso después de una hora de haber partido.⁸⁵

LA PRIMOGÉNITA: ...estaba sorprendida de mi propia calma, ningún grito como había imaginado y como todas ustedes siempre imaginaban que soltaría, que ustedes también soltarían, era *nuestra versión de las cosas*,/ ningún aullido de sorpresa o de dicha.⁸⁶

SUZANNE: Es raro,/ quería estar feliz y estarlo contigo/ —uno se lo dice, se prepara—/ y te hago reproches y me escuchas...⁸⁷

LA MADRE: Me equivoqué, no es así como lo imaginaba.⁸⁸

Esta superposición de parlamentos muestra la extrema cercanía temática de las obras,⁸⁹ y remite al binomio realidad-imaginación, en particular, a la constante discrepancia que existe entre

⁸⁵ "On le regarde : c'est lui, c'est bien lui, on se sourit, lui et moi, il y a du temps qu'on ne s'est vus, on s'embrasse aussi, c'est possible, mais il n'y a rien d'autre à ajouter, une visite banale, son retour une heure après être parti". Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle à la citadelle", *op. cit.*, p. 157.

⁸⁶ "...j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme j'avais imaginé encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses*,/ aucun hurlement de surprise ou de joie". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 229.

⁸⁷ "C'est étrange,/ je voulais être heureuse et l'être avec toi/—on se dit ça, on se prépare—/et je te fais des reproches et tu m'écoutes..." Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 221.

⁸⁸ "Je me suis trompée, ce n'est pas ainsi que j'imaginai les choses". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 230.

⁸⁹ Da la impresión, incluso, de que todos los parlamentos son parte de un mismo texto. Se trata de otro fenómeno característico de la obra de Lagarce: la reescritura. Al respecto, Julie Valero aborda el aspecto autobiográfico de la escritura lagarciana y realiza lo que a mi parecer es el análisis más lúcido cuando afirma que cada obra no es una pieza del rompecabezas, una parte de verdad que nos conducirá a la gran verdad, sino tan sólo un intento siempre

ambas en la escritura lagarciana. Como se observa, el anhelo del reencuentro, y en especial la alegría que éste provocaría, no parece dar pie más que a un total desencanto. Este énfasis en lo que se imaginaba experimentar pero no se experimenta conduce a una visión del mundo como un lugar donde no se cumplen las expectativas, donde los deseos no son satisfechos y, si retomamos la idea del tiempo de la espera como un tiempo perdido, donde la vida no sucede. Haber esperado cierta vivencia, cierta emoción por un acontecimiento y que cuando éste por fin suceda no provoque nada de lo anhelado es característico de los personajes lagarcianos, y por tanto, de una escritura que dirige su mirada constantemente hacia la experiencia del desencanto.⁹⁰

3. Una recepción maternal

El personaje de la madre es quizás el que muestra mayor variación en sus reacciones de obra a obra. En *Juste la fin du monde*, por ejemplo, el recibimiento es esencialmente cordial y sólo se modifica cuando se encuentra a solas con su hijo, momento en que le habla largamente como antes había hecho Suzanne. En esta intervención, le advierte que sus hermanos tratarán de acercársele, de hablarle, aunque lo harán con torpeza, “mal o demasiado rápido,/ de una manera demasiado abrupta”.⁹¹ El problema de este acercamiento consiste en que Louis reaccionará con un laconismo que los lastimará: “les responderás apenas dos o tres palabras,/ o sonreirás, es lo mismo [...] y esa sonrisa habrá agravado las cosas ente ustedes,/ será como la huella del desprecio, la peor de las heridas”.⁹² Ante la posibilidad de que el silencio del recién llegado hiera a sus hermanos, la madre le pide que piense en ellos y los ayude, más precisamente, que le diga a

renovado de expresar la misma cosa. Julie Valero, “Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d’un espace autobiographique”, en *Lectures de Lagarce*, Mayenne, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 71.

⁹⁰ Dicho eso, no es ésta la única dirección a la que conduce la escritura de Lagarce ya que, como se verá, dentro del binomio realidad-imaginación, esta última tiene un papel esencial que puede ser interpretado en otro sentido.

⁹¹ “Et cela sera mal dit ou dit trop vite,/ d’une manière trop abrupte”. Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 236.

⁹² “...tu répondras à peine deux ou trois mots,/ ou tu souriras, la même chose [...] et ce sourire aura aggravé les choses entre vous/ ce sera comme la trace du mépris, la pire des plaies”. *Ibid.*, p. 236, 237.

Suzanne que puede ir a visitarlo, incluso si es una mentira,⁹³ y a Antoine que le dé la impresión de que no necesita hacerse cargo de la familia.⁹⁴ Ambas peticiones responden a un deseo más general que identifica la madre en sus hijos, pues según ella “querrían que estés más ahí,/ más presente”.⁹⁵ De esta forma, la madre funge principalmente como un intermediario entre los demás personajes, explica sus actitudes, emociones e intenciones, e incluso intercede por quienes, de acuerdo con ella, podrían sufrir más por el reencuentro.

Este papel contrasta con el caso de *Retour à la citadelle*, en donde las principales reacciones de la madre ante la reaparición de su hijo son la incompreensión y el miedo. En primer lugar, muestra lo inexplicable que le resulta su regreso y enfatiza la diferencia entre el recién llegado y el resto de los pobladores: “No entiendo por qué, a fin de cuentas, él, y él en especial, por qué regresa a nuestra ciudad, esta ciudad, aquí, ése, con tal ausencia de cosas en común con nosotros”.⁹⁶ En segundo lugar, relata el momento en que fueron a buscarla para anunciarle que su hijo había sido nombrado gobernador y subraya la angustia que sintió: “En retrospectiva, me reprocho haber tenido tanto miedo: es normal, unos policías con un coche tan largo, pero no puedes entenderlo, no puedes entender hasta qué punto tenía miedo de que la gente creyera que... [...] que había algo que teníamos que reprocharnos, tu padre y yo...”.⁹⁷ Así, el temor se explica por la posibilidad de que la presencia policiaca provoque en los demás pobladores la sospecha de que su hijo hubiera cometido algún crimen y, más importante, que la culpa de dicho

⁹³ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ “Ils voudraient tous les deux que tu sois plus là/ plus présent”. *Ibid.*, p. 240.

⁹⁶ “Je ne comprends pas pourquoi, au bout de compte, lui, et lui tout spécialement, pourquoi celui-là revient dans cette ville, dette ville-ci, avec, entre nous, une telle absence de choses en commun”. Jean-Luc Lagarce, “Retour à la citadelle”, *op. cit.*, p. 160.

⁹⁷ “Après coup, je m’en voulais d’avoir eu si peur : c’est normal, des policiers, avec une telle longueur de véhicule, mais tu ne peux pas comprendre, tu ne peux pas comprendre à quel point j’avais peur que les gens croient que... [...] que les gens croient que nous avons quelque chose à nous reprocher, ton père et moi...”. *Ibid.*, pp. 169, 170.

delito residiera en la educación brindada por los padres. En otras palabras, la madre experimenta el temor, no ya del regreso del hijo, sino de ser juzgada por los otros.

No hay en el texto, sin embargo, ningún indicio de que los personajes pretendan condenar a la madre ni emitir algún juicio desfavorable sobre ella, por lo que su miedo parece injustificado. Su angustia puede interpretarse entonces como una reacción ante otra de las características del retorno físico: la alteración del orden establecido. Cuando abordé los casos emblemáticos de este tipo de retorno señalé que la presencia del recién llegado implicaba un cambio de gobernante, no obstante, en términos más generales, la reaparición de aquél que se marchó amenaza con destruir toda rutina y estabilidad que se forjó en su ausencia. Así, la madre no teme que su hijo tome el poder, sino que su regreso altere la vida que ella estableció tras su partida. En suma, la incompreensión y el miedo conducen al personaje a rechazar al nuevo gobernador, lo cual queda claro cuando afirma “Habría preferido quedarme tranquila”,⁹⁸ que bien podría interpretarse como “Habría preferido que no volvieras”. El rechazo hacia el que regresa es una de las reacciones características del retorno físico en el teatro, incluso cuando el contexto sea una reunión de bienvenida, como en el caso de *Retour à la citadelle* y como sucedía también con *Agamaenón*. Parecería que la reaparición del que se fue conduce inevitablemente al enfrentamiento, pues el reencuentro da pie al recuerdo, a la reapertura del pasado, y ésta a la reactivación de las viejas ofensas y desencuentros que convierten el volverse a ver en un ajuste de cuentas. Más adelante veremos las estrategias a las que recurren los personajes para rechazar u oponerse al que regresa, así como otras posibles formas de experimentar el reencuentro presentes en la obra de Lagarce.

Entre la decisión de continuar la espera a toda costa en *J'étais dans ma maison...*, la necesidad de intervenir entre los hijos en *Juste la fin du monde* y el rechazo evidente en *Retour à*

⁹⁸ "J'aurais tellement préféré rester tranquille". Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, p. 186.

la citadelle, se observa una considerable variación en un personaje que aparece de manera constante en el ciclo de regreso al hogar. Lo que esto implica es que incluso si Lagarce aborda temas y circunstancias del todo similares, también lleva a cabo una exploración de las posibles formas de experimentar y afrontar el retorno a lo largo de distintas obras, de distintos personajes, pero también de variaciones del mismo personaje.⁹⁹ De esta forma, resulta claro el énfasis en la escritura lagarciana en la ambivalencia del regreso, es decir, en las distintas formas en que es posible experimentarlo y reaccionar ante él.

4. El rechazo

La postura de la madre del nuevo gobernador conduce a otra de las reacciones principales frente al retorno: oponerse abiertamente al recién llegado. En *Retour à la citadelle*, el antiguo gobernador y su esposa muestran una actitud de resistencia frente a la persona que ha venido a reemplazarlos; no obstante, esta oposición no se muestra por medio de la violencia física, como sucedía en los casos emblemáticos de retorno físico, sino a través de la palabra, y más precisamente, de un relato. ¿Cuál es la anécdota de esta narración? El viaje que el antiguo gobernador emprendió con su esposa varios años atrás cuando fue designado responsable de la región. De acuerdo con éste, el lugar que ahora ocupa la ciudad se encontraba en un estado penoso, a tal punto que lo consideró un campo desierto, ni siquiera laborable,¹⁰⁰ por tanto, fue sólo gracias a su labor que una ciudad fue capaz de surgir de aquel lugar y desarrollarse con éxito. Puede decirse entonces que la pareja abandonó la comodidad del centro del territorio que habitaba, así como su posición social, para llevar a cabo una tarea civilizatoria, es decir que llevaron la ciudad, el gobierno y el progreso hacia un lugar semisalvaje. Esta imagen de

⁹⁹ Se trata de un procedimiento que recuerda el contraste entre personajes en una situación análoga, por ejemplo, las reacciones de Hamlet y Laertes ante el asesinato del padre en *Hamlet*.

¹⁰⁰ Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, p. 165.

abnegados portadores del fuego y padres fundadores es la que el antiguo régimen emplea para rechazar al recién llegado, pues son ellos y nadie más quienes han hecho méritos para ocupar el cargo político.

Vale la pena detenerse aquí en el título de la obra. El diccionario de la Academia Francesa ofrece dos acepciones de *citadelle*: la primera es “pequeña ciudad” la cual proviene de *citadella* en italiano; la segunda es la de fortaleza que protegía y gobernaba una ciudad.¹⁰¹ Por parte de su origen, entonces, *citadelle* se acerca a la descripción dada por los antiguos gobernadores cuando se refieren a su región como un lugar apartado del centro y casi desierto, es decir que el lugar al que regresa el nuevo gobernador no sería lo suficientemente grande ni importante para llamarlo ciudad. La acepción militar del término implica, por su parte, la defensa de un territorio, y es justo una actitud de defensa contra los elementos externos la que muestran el antiguo gobernador y su esposa. Como constructores de este emplazamiento defensivo, les corresponde no sólo gobernarla, sino también protegerla del exterior, del recién llegado, quien es visto como un forastero que amenaza con alterar el orden de la ciudad.

El otro caso de evidente rechazo es el de Antoine, hermano de Louis en *Juste la fin du monde*. En un primer momento, este antagonismo se observa en la hostilidad que muestra hacia quienes interactúan con el recién llegado, en particular con Suzanne, por lo que compararla con un Spaniel no es una inocente broma entre hermanos, sino un intento de mellar la alegría que provoca el regreso de Louis por medio de la sorna. La confrontación es más directa cuando los hermanos se encuentran a solas y Louis intenta contarle parte del trayecto de regreso a casa, pero Antoine lo detiene inmediatamente: “No empieces,/ vas a querer contarme tus historias,/ me voy

¹⁰¹ Dictionnaire de la Academie Francaise, s.v., “citadelle”, último acceso: 9 de abril de 2020, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C2415>.

a perder,/ te conozco bastante bien, me vas a contar tus historias”.¹⁰² Esta réplica permite observar la disposición defensiva que Antoine adopta hacia su hermano, así como el rechazo a escucharlo. Dado que en el prólogo Louis mismo anuncia que el propósito de su regreso a la casa materna es comunicar que está a punto de morir, la actitud de Antoine parece injustificadamente cruel; sin embargo, esta caracterización sólo es posible dado que la confesión de la muerte próxima que se hace en dicho prólogo al lector/espectador, le otorga a éste la perspectiva del recién llegado, e incluso su simpatía. En otras palabras, la estructura de la obra contribuye a una identificación con el protagonista que condiciona la forma en que el lector/espectador interpreta a los personajes, en este caso, subrayando rasgos negativos del antagonista. Esto resulta relevante ya que una de las funciones de Antoine en la obra es precisamente mostrar una imagen distinta de Louis, una no marcada por el anhelo, como en el caso de Suzanne, o por la voluntad de mediar entre los miembros de la familia, como la de la madre.

En un segundo momento de confrontación, Louis decide marcharse y Antoine se ofrece, no sin cierto entusiasmo, a llevarlo a la estación. Suzanne le reprocha la alegre insistencia de deshacerse de su hermano mayor, lo cual provoca el estallido de las emociones largamente soterradas de Antoine, así como dos parlamentos que funcionan a modo de revelación, confesión y reproche. En el primero, relata que cuando eran jóvenes y se peleaban a golpes, él siempre ganaba, no necesariamente por ser el más fuerte, sino porque Louis se dejaba golpear para quedar bien.¹⁰³ En el segundo parlamento, Antoine menciona que su hermano nunca dejó de decir que no era querido y que ésa era la fuente de su sufrimiento,¹⁰⁴ a lo que él opone que en

¹⁰² "Ne commence pas,/ tu voudras me raconter des histoires/ je vais me perdre,/ je te vois assez bien, tu vas me raconter des histoires". Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 248.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 271.

ningún momento le faltó nada ni vivió algo que pudiera ser clasificado como una tragedia;¹⁰⁵ además, revela que la infelicidad de Louis le provocaba miedo de que éste no fuera querido y, por tanto, lo hacía sentir no sólo infeliz sino además culpable;¹⁰⁶ más adelante, afirma que toda la familia se hacía responsable de su tristeza y le reprocha que incluso dejaron de quererlo por su culpa: “Debían quererme demasiado porque no te querían lo suficiente, y quisieron arrebatarme lo que no me daban, y ya no me dieron nada”;¹⁰⁷ finalmente, confiesa que cuando Louis los abandonó, tuvo que permanecer en silencio sin jamás poder decir nada en su contra, tuvo que volverse responsable por la familia, pero sobre todo, preocuparse por él a la distancia y quedarse a esperarlo.¹⁰⁸

Esta intervención no sólo sirve para comprender la hostilidad con que Antoine recibe al protagonista, sino que proporciona una imagen de él mucho más cruda de la que podía haberse formado el lector/espectador por las propias palabras de Louis hacia la familia —escasas pero siempre amables—, por la imagen de talentoso escritor y admirado hermano mayor que merecía el entusiasmo de Suzanne, o incluso de la imagen de hombre irreprochable que la madre siempre comunicó a sus otros hijos, como menciona la misma Suzanne:

Ella, tu madre, mi madre,/ ella dice que hiciste y siempre haces,/ y desde la muerte de él,/ que hiciste y siempre haces lo que tienes que hacer./ Ella repite eso/ y si por azar solamente, nada más que apenas, si insinuábamos, nos atrevíamos a insinuar que tal vez,/ ¿cómo decirlo?/ nunca estuviste muy muy presente,/ ella responde que “hiciste y siempre haces lo que tienes que hacer”/ y nosotros, nosotros nos callamos...¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 272.

¹⁰⁷ "On devait m'aimer trop puisque on n'aimait pas assez et on voulut me reprendre alors ce qu'on ne me donnait pas, et ne me donna plus rien". *Ibid.*, p. 275.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Elle, ta mère, ma mère,/ elle dit que tu as fait et toujours fait,/et depuis sa mort à lui,/ que tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire./ Elle répète ça/ et si nous devons par hasard, seulement, ne serait-ce qu'à peine, si nous devons insinuer, oser insinuer que peut-être,/ comment dire ?/ tu ne fus pas toujours tellement tellement présent,/ elle répond que tu « as fait et toujours fait ce que tu avais à faire »/ et nous, nous nous taisons". *Ibid.*, p. 221.

Si tomamos en cuenta la revelación de Antoine, Louis aparece más bien como un hombre cuya característica esencial es el engaño, pues no sólo abandonó a su familia y la despreció, sino que además fingió siempre su tristeza, disimuló no ser querido, se dejaba golpear para ganar la simpatía de los demás, y recurría a las palabras para confundir y someter a los otros.

Estos parlamentos de Antoine marcan el final del episodio del reencuentro familiar, mas no habría que tomarlo por tanto como la verdadera identidad de su hermano, sino como otra interpretación del personaje, una que coexiste con aquélla de la madre o de la hermana. En *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel aborda el caso de Leopold Bloom, el protagonista del *Ulises* de James Joyce, y afirma que la descripción que de él hacen los otros personajes puede ser a tal punto subjetiva que el personaje descrito se vuelve casi irreconocible.¹¹⁰ ¿No es esto lo que sucede con Louis y su hermano? ¿No se encuentra la descripción de Antoine extremadamente afectada por su subjetividad?¹¹¹ Más allá de la veracidad de sus palabras, e incluso de las circunstancias que pudieron haber influenciado una interpretación a tal grado negativa, es importante subrayar el papel del personaje de Antoine como un punto de vista en extremo distinto al de los miembros de su familia y probablemente también al del lector/espectador, quien no conoce el testimonio del hermano menor sino hasta el final de la obra. Lo que el encuentro de estos puntos de vista dispares implica es que la identidad del personaje no es fija ni se proporciona al lector/espectador como un todo completo y cerrado, sino que pasa por un proceso de construcción constante.

¹¹⁰ “el grado de subjetividad del descriptor hará casi irreconocible el objeto de la descripción”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, UNAM, Siglo veintiuno editores, 2002, pp. 75, 76.

¹¹¹ Como señala Florence Fix, los personajes simplemente no pueden olvidar los rencores y las discusiones: “s’il est bien quelque chose dont ils se souviennent ce sont les rancœurs et les différends”. Florence Fix, “La mémoire, « l’histoire d’avant », dans *Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l’oubli*”, en *Lectures de Lagarce, op. cit.*, p. 136.

5. Reunirse con los muertos

Como mencioné en la introducción, *Le Pays lointain* es una reescritura y ampliación de *Juste la fin du monde*, por lo que incluye los episodios del retorno de Louis a la casa materna. Una de las diferencias más relevantes es la inclusión de varios personajes que fueron parte de la vida del protagonista, entre los que destacan el amante, ya muerto, y el padre, ya muerto. Que en el nombre mismo de los personajes se señale que han fallecido implica que el reencuentro sucede en un mundo que es posible convivir con los difuntos. En primer lugar, esta circunstancia muestra que en *Le Pays lointain* rige un tiempo similar al del rito, pues como vimos, en éste, presente y pasado se subsumen, lo cual permite la coexistencia de vivos y muertos. En segundo lugar, conduce a la posibilidad de que el reencuentro de Louis con su familia sea, tanto en *Juste la fin du monde* como en *Le Pays lointain*, otra manifestación de esta convivencia con los que ya fallecieron; es decir, el objetivo del retorno del protagonista al hogar es comunicar que está a punto de morir, sin embargo, en un mundo en que la reunión con los difuntos es posible, ¿qué garantiza que Louis no haya fallecido ya y sea él el difunto que reaparece? Regresaré a esta posibilidad y al tema de la muerte en la obra de Lagarce en el cuarto capítulo, pues ahora me concentraré en las consecuencias de esta reunión con los muertos en relación con la forma en que los personajes experimentan el regreso.

En cuanto al padre ya muerto, éste tiene varios parlamentos en que —como todo muerto— habla sobre su pasado, sobre algunas actividades que le gustaban,¹¹² sobre lo que hacía con la familia,¹¹³ o sobre la manera en que su hijo es y siempre fue,¹¹⁴ pero en ningún momento interactúa con su él. De esta forma, el regreso del muerto no da pie al reencuentro. Se trata de un caso similar al del retorno de Louis y del nuevo gobernador: físicamente se encuentran presentes,

¹¹² Jean-Luc Lagarce, “Le Pays lointain”, en *Théâtre complet, Vol. IV, op. cit.*, p. 370.

¹¹³ *Ibid.*, p. 392.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 313.

pero su sequedad o su silencio impiden comunicarse, entenderse o reconciliarse con quienes los reciben, por lo que el laconismo del protagonista se vuelve equivalente a su ausencia, es prolongación de la misma. Esto implica que el retorno físico no basta en la obra de Lagarce para paliar la ausencia, pues apenas es librado este obstáculo se impone otro que impide nuevamente el acercamiento entre los personajes. En este sentido, la investigadora Alice Folco señala que el regreso no es capaz de arreglar las relaciones entre quien se marchó y quienes se quedaron a esperarlo, pues el silencio tan sólo acentúa la ruptura familiar.¹¹⁵

En el caso del padre, más que un regreso físico del muerto podríamos hablar entonces de la aparición de un fantasma, presente y ausente al mismo tiempo, visible y audible para otros muertos —así como para el lector/espectador—, mas no para quien regresa. El único momento en que el padre cruza la frontera con los vivos, lo hace para conversar con Antoine, encuentro que termina con el padre colocando la mano sobre el hombro de su hijo menor. Así, la reaparición del padre conduce al diálogo y a la reconciliación de otros miembros de la familia, pero queda siempre fuera del alcance del protagonista, quien, de hecho, no logra establecer un diálogo ni con su pariente ya fallecido ni con los que aún se encuentran vivos. En la obra lagarciana entonces, el retorno al hogar es constante y el retorno de los muertos posible, pero la comunicación, el entendimiento y la reconciliación del que se fue con su familia parecen inalcanzables.

A diferencia del padre, el amante ya muerto dialoga con Louis desde el inicio de la obra y continúa haciéndolo a lo largo de ésta. No obstante, no se observan en sus intervenciones reacciones similares a las abordadas previamente, esto es, entusiasmo por el regreso, desencanto, necesidad de reprochar, incompreensión, temor o rechazo. Como el padre, habla sobre el pasado,

¹¹⁵ Alice Folco, “Lagarce / García Lorca : dramaturgies du confinement”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 170.

por ejemplo, afirma que era el preferido de Louis;¹¹⁶ describe cómo fue su interacción cuando se conocieron,¹¹⁷ así como su relación él y con otras personas importantes para el protagonista;¹¹⁸ e incluso dialoga con los otros, el padre incluido. Sin embargo, lo esencial de su presencia se relaciona con el hecho de que expone de qué se trata la obra misma: “historia de un hombre joven a la hora de morir, que decide volver sobre sus huellas, volver a ver a su familia, volver a recorrer su Mundo, a la hora de morir”,¹¹⁹ y más adelante: “Historia de un hombre joven, su viaje y las aventuras [...] y las personas, todos aquellos a quienes conoció y a quienes vuelve a encontrar,/ historia de un hombre joven y de su viaje de regreso, largo, dulce y definitivo”.¹²⁰

Que el amante explique el contexto en que sucede la obra, así como el motivo de este viaje de vuelta al hogar, da cuenta de su deseo de apoyar al protagonista a llevar a cabo esta última tarea. El primer parlamento se encuentra al principio de la obra, lo que podría implicar que se trata solamente de una suerte de prólogo; sin embargo, el segundo se halla más de veinte páginas después, de modo que en realidad resulta una aclaración de lo que está sucediendo, y por tanto, un intento de asistir a Louis a transmitir la historia de su regreso. Este deseo se explica cuando el amante afirma que, cuando aún vivía, deseaba e incluso le pidió a Louis que regresara a casa y se reuniera con su familia para “hacer un balance”, pues sabía que también fallecería pronto y “no se puede morir dejando tantas cosas incomprendidas detrás de uno”.¹²¹ El amante pretendía que Louis volviera a casa y pusiera punto final a sus asuntos, pero como no lo hace mientras estaban con vida, se aparece incluso después de muerto para ayudarlo, ya no en el viaje físico para reencontrarse con la familia, sino en el viaje de regreso que es la obra, para aclarar y

¹¹⁶ Jean-Luc Lagarce, “Le Pays lointain”, *op. cit.*, p. 289.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 391, 392.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁹ “histoire d’un jeune homme à l’heure de mourir, qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, retraverser son Monde, à l’heure de mourir”. *Ibid.*, p. 280.

¹²⁰ “Histoire d’un jeune homme, son voyage et les aventures [...] et les gens, tous ceux-là qu’il rencontra et retrouve, histoire d’un jeune homme et de son long et doux et définitif voyage en arrière”. *Ibid.*, p. 306.

¹²¹ “on ne peut mourir en laissant tant de choses incomprises derrière soi”. *Ibid.*, p. 356.

dar sentido a esta empresa, a esta historia y a este recorrido “sobre sus huellas” que realiza como último acto antes de morir.

Cuando el amante termina su segundo parlamento, coloca su mano en el hombro de Louis, el mismo gesto que el padre ya muerto tenía con Antoine, de lo cual se deriva que la comunicación, el entendimiento y la reconciliación que el protagonista no puede alcanzar con la familia, lo obtenga al menos con el otro personaje difunto, con otra parte de su vida. Ya sea aclarando la obra o conduciendo a una paz que no le era asequible, el amante funge entonces como una ayuda para el que regresa, como una asistencia en el tránsito hacia la muerte, pues le otorga un cierre necesario previo a su propio fin. Por último, aunque la presencia de los muertos no se adhiere a ninguna de las reacciones frente al regreso al hogar, sí se relaciona con las posibilidades que este regreso abre o cancela al protagonista —por ejemplo, la reconciliación—, y por tanto, con la manera en que éste vive su propio retorno.

6. Experimentar el retorno

Como menciona el amigo en más de una ocasión, el protagonista de *Retour à la citadelle* no era del todo apreciado en su ciudad de origen,¹²² de modo que su reaparición como nuevo gobernador es interpretada como un regreso triunfal, incluso por la madre: “Es una buena noticia, lo digo, que regreses, que estés de nuevo aquí, y con un buen puesto, con tal cargo y tan bello uniforme...”.¹²³ No obstante, como hemos visto, su presencia y su laconismo desencadenan una serie de emociones más bien negativas. ¿Cómo vive él su regreso?

En un principio, el nuevo gobernador menciona la alegría que la posición política y el regreso le provocan: “Son honores y placeres que no se pueden rechazar. [...] sin duda se trata de

¹²² El amigo menciona, por ejemplo, que el nuevo gobernador carecía de amigos: “J’ai été votre amie, le seul, c’est le moment de le dire”. Jean-Luc Lagarce, “Retour à la citadelle”, *op. cit.*, p. 179.

¹²³ *Ibid.*, 180.

una alegría... ‘a fin de cuentas’, ¿no quería regresar a aquí?”.¹²⁴ Más adelante, sin embargo, omite tanto el agrado como el deseo de regresar y afirma que aceptar el puesto era una opción que cualquiera habría considerado deseable: “Una oportunidad, en cierta forma, que no se rechaza. Para muchos, los colegas, supongo, venir a vivir aquí, en esta Ciudad, eso podía ser, ahora, un ascenso (es el término empleado en la carta), un ascenso digno de interés...”.¹²⁵ De esta forma, el protagonista describe la vuelta al hogar como una cuestión de sentido común más que de voluntad, con lo que transfiere la elección personal hacia el exterior, en este caso, hacia otras personas que también se habrían interesado por el cargo. Por último, abandona la valoración positiva del regreso y afirma que se trataba de una circunstancia más bien predecible, la elección que naturalmente habría de realizar: “Y luego, allá... aquí... este retorno al punto de partida... cubierto de gloria en cierta forma, Rey en su Provincia y otras fantasías... ¿no era lo que se podía esperar de mí? Y nada más...”.¹²⁶

El nuevo gobernador transita así de la dicha del regreso a la resignación de cumplir lo que de él se esperaba desde un principio, de manera que transforma una decisión afortunada en un acto ineludible, en su destino, el cual cancela, además, todas las otras posibilidades de vida y todos los anhelos: “En el punto en que me encontraba... todos esos grandes y alegres sueños ya desaparecidos, esfumados... en el punto en que me encontraba, ¿me podía pasar algo mejor?... Es lo que me preguntaron. ‘¿No es así como debo terminar?’”.¹²⁷ Por tanto, según su propia interpretación, no existe nada mejor que pudiera sucederle en el futuro; cierto, alguna vez abrigó

¹²⁴ "Ce sont des plaisirs et des honneurs qui ne se refusent pas. [...] c'est bien d'une joie qu'il s'agit... « au bout de compte » est-ce qu'aussi, je n'avais pas envie de revenir là ?". Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, p. 177.

¹²⁵ "Une chance, en quelque sorte, qui ne se refuse pas. Pour beaucoup, les collègues, je suppose, venir vivre ici, dans cette Cité, cela pouvait être, aujourd'hui, une promotion (le terme employé sur la lettre), une promotion digne d'intérêt...". *Ibid.*, p. 180.

¹²⁶ "Et puis là-bas... ici... ce retour à la case départ... couvert de gloire en quelque sorte. Roi en sa Province et autres fantaisies... n'était-ce pas ce que l'on pouvait attendre de moi ? Et rien d'autre...". *Ibid.*, p. 190.

¹²⁷ "Au point où j'en étais... tous ces grands et jolis rêves disparus en fumée... au point où j'en étais, qu'est-ce qui pouvait m'arriver de mieux ? C'est ce qu'on me demanda. «Est-ce que ce n'est pas ainsi que je dois finir? »". *Idem.*

“grandes y alegres sueños”, pero estos han desaparecido por completo. No sabemos en qué consistían dichas ilusiones pasadas, no obstante, queda claro que resultaban mucho más significativas que el cargo que ha recibido, el cual es visto, en comparación, como un suceso al cual debe resignarse, no como un triunfo. Esta alteración de la forma de experimentar el supuesto regreso triunfal implica que los hechos en sí mismos pierden importancia y es la interpretación que se hace de ellos la que determina su significado. Así, los personajes mismos asignan un sentido a lo que les sucede, y en *Retour à la citadelle*, dicho sentido, esa mirada sobre su propia vivencia, se dirige continuamente hacia el desencanto. Cuando Lagarce puebla un mundo con estos personajes y con esta forma de interpretar lo que sucede, revela una visión de mundo en que ninguna circunstancia es capaz de proporcionar una alegría duradera.

¿Cómo experimentan el regreso el resto de los protagonistas? En *De Saxe, roman*, el duque de Saxe-Meiningen se reencuentra con Ellen y con Chonegk, con quienes había montado un espectáculo teatral y recorrido los caminos de toda Europa. Abordaré su caso a detalle en el siguiente capítulo, pero por ahora es posible afirmar que el protagonista vive el regreso de sus antiguos compañeros como la reapertura de una herida, pues habría querido olvidar que lo abandonaron: “¿Por qué regresaron? Dijimos que no volveríamos a hablar de esto.../ Yo habría podido olvidarlo todo. Volvía a ser como antes... ustedes me habían olvidado, abandonado, dejado a mi suerte...”.¹²⁸ Como en el caso de las variaciones del personaje de la hermana, el retorno físico recuerda las promesas incumplidas y permite el reproche y la confrontación con los que se marcharon. No obstante, y de la misma forma que el regreso del nuevo gobernador y de Louis, el reencuentro no da pie a la resolución de los conflictos, ni al perdón ni a la venganza;

¹²⁸ "Pourquoi êtes-vous revenus ? Nous avons dit que nous n'en parlerions plus.../ J'aurais pu tout oublier. Je redevenais comme avant... vous m'aviez oublié, abandonné, livré à moi-même..." Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", en *Théâtre complet II*, op. cit., p. 233.

por el contrario, el final de la obra apunta a que los personajes seguirán abordando lo que les sucedió, en otras palabras, que continuarán examinando y reexaminando la herida.

Que nada cambie sustancialmente al terminar la obra remite a la interpretación que hacía Lagarce del teatro de Chéjov; pero además, que tras ese final los personajes decidan seguir dirigiendo su mirada hacia lo que vivieron significa que se impone el tiempo cíclico del teatro, pues en el futuro no sucederá más que lo que ya había sucedido. De esta forma, no sólo no acontece “nada excepcional”, como afirmaba Lagarce, sino que ese no-acontecer volverá a tener lugar más adelante.¹²⁹ Lo que esto implica es una visión de mundo en la que el cambio no es posible y donde dicha imposibilidad no se limita a las circunstancias de los personajes —el presente—, ni la forma en que interpretan lo que les sucedió—el pasado—, pues además se instala en futuro, esto es, experimentar la misma historia dolorosa es la única vivencia que le queda al protagonista de *De Saxe, roman*: como en el escenario que planteaba Nietzsche, lo que sucedió una vez sucederá una y mil veces hasta la eternidad.

Por último, en cuanto a *Juste la fin du monde* y la parte que *Le Pays lointain* retoma de ésta, lo que motiva el regreso del protagonista es su determinación de comunicar a la familia que está a punto de morir; sin embargo, la obra termina sin que haya podido dar la noticia: “hacia el final del día/ sin haber dicho nada de lo que me importaba/[...] sin haberme jamás atrevido a hacer todo esa mal./reemprendí el viaje/ pedí que me acompañaran a la estación./ que me dejaran ir”.¹³⁰ Al incumplimiento del objetivo del regreso se le suma la dificultad del protagonista de dialogar con los miembros de su familia, lo cual se observa formalmente en la primacía del monólogo. Como se vio, a pesar de que Louis escucha los largos parlamentos de su familia, es

¹²⁹ Como mencioné en el primer capítulo, el retorno como ciclo es uno de los elementos que vinculan a Lagarce con Beckett; a esta relación habría que añadir ahora que en este ciclo no haya cambios sustanciales y que los personajes tengan la mirada en su pasado.

¹³⁰ “...vers la fin de la journée [...] sans avoir rien dire de ce qui me tenait à cœur [...] sans avoir jamais osé faire tout ce mal/ je repris la route. Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 263.

incapaz de proporcionarles las respuestas que esperaban, de modo que si el regreso físico pone fin a la ausencia, ésta es inmediatamente reemplazada por la imposibilidad de comunicación. De esta forma, Louis experimenta el regreso a la casa como otro elemento que queda inconcluso en su existencia, como algo que deseó, imaginó e incluso intentó, pero que jamás tuvo lugar, es decir, como una vida no vivida.

La diferencia más significativa entre *Juste la fin du monde* y *Le Pays lointain* se relaciona con la imposibilidad de comunicación. En la segunda, Louis no dialoga con su familia de sangre, pero sí lo hace con el amante ya muerto, así como con otros dos personajes que agrupan a diferentes individuos y que llevan por nombre “el joven, todos los jóvenes”, y “el guerrero, todos los guerreros”. Más aún, y como afirmé, en el caso del amante, la posibilidad de establecer un diálogo conduce a la posibilidad de reconciliarse con el pasado. Por lo tanto, en la última obra del ciclo de retorno al hogar —y la última que Lagarce alcanzó a escribir—, el protagonista es capaz de modificar parcialmente las circunstancias del reencuentro y, de esta forma, modificar el sentido de la experiencia del regreso: de un mundo dominado por la incomunicación, el desencanto, las promesas incumplidas, etcétera, pero sobre todo condenado a la imposibilidad de un cambio —es decir, a que al final todo continúe de la misma forma que como comenzó— transitamos a un mundo donde dichas circunstancias permanecen, pero son modificables, como se ve en la reconciliación con el amante ya muerto. De esta forma, por ejemplo, si en el resto de las obras el regreso del protagonista da pie a que los personajes que lo reciben lo confronten para saldar cuentas pendientes, en *Le Pays lointain* es Louis quien logra saldar las cuentas pero con una parte de su pasado: de todas las heridas reabiertas sólo alcanza a curar una, pero que finalmente sea posible hacerlo implica que experimentar el regreso de manera distinta también es posible.

Si recordamos las premisas de las obras del ciclo del retorno al hogar, podríamos pensar que hay un desarrollo de las circunstancias del regreso que parte del retorno triunfal del nuevo gobernador, continúa con el retorno tras el fracaso, el retorno para anunciar la muerte, el retorno del moribundo y termina con el encuentro con los muertos. Un primer impulso sería entonces interpretar que se trata de una caída del éxito hacia la muerte. Sin embargo, tras analizar la forma en que los personajes experimentan dicho retorno es posible afirmar que el desarrollo más significativo no está en las circunstancias, sino en las implicaciones del regreso, pues en realidad el ciclo comienza y prosigue con una serie de conflictos irresolubles y termina con una posibilidad, parcial, de reconciliación. El acercamiento de Lagarce a la vivencia del retorno no es entonces uno confinado a las experiencias negativas, sino uno que explora todas esas posibilidades (o imposibilidades), y encuentra que, al final y hasta cierto punto, es posible vivir el retorno de otra manera.

Capítulo III. Teatro y narración

Uno de los rasgos característicos del teatro de Lagarce es la constante presencia de la narración, esto es, como parte del diálogo o incluso en lugar de éste, los personajes suelen relatar una historia. Este fenómeno se observa en cada una de las obras que aquí analizo y se encuentra íntimamente vinculado con la noción de retorno, por lo que abordaré ahora los relatos que realizan los personajes: analizaré sus características, sus causas —es decir, los posibles motivos de su presencia—, así como los efectos del encuentro entre teatro y narración.

1. Elaborar el relato

En el artículo “Life as Narrative”, Jerome Bruner argumenta que las narraciones que hacemos sobre nuestra historia personal tienen la capacidad de definir esa misma vida:

...los procesos cognitivos y lingüísticos moldeados culturalmente que guían el contarse a sí mismo narrativas de vida alcanzan el poder de estructurar la experiencia perceptual, de organizar la memoria, de segmentar y elaborar con un propósito los ‘eventos’ mismos de una vida [...] nos convertimos en las narrativas autobiográficas por medio de las cuales ‘contamos’ nuestras vidas.¹³¹

En otras palabras, el relato que realizamos de nuestra existencia a partir de la reinterpretación de las experiencias que vivimos define el papel que han tenido dichos eventos en nuestra vida. Somos nosotros quienes establecemos cómo y por qué razón hemos actuado de la manera en que lo hemos hecho, quienes hallamos justificación a nuestras decisiones, pero no sólo con base en las circunstancias externas, sino que también tomamos en cuenta la idea que tenemos de nosotros mismos. Así, cuando un individuo elabora la historia de su propia vida define también quién fue en el pasado y, por tanto, quién es ahora. De acuerdo con Bruner, “la vida en sí” —en tanto que

¹³¹ “...the culturally shaped cognitive and linguistic processes that guide the self-telling of life narratives achieve the power to structure perceptual experience, to organize memory, to segment and purpose-build the very “events” of a life [...] we *become* the autobiographical narratives by which we “tell about” our lives”. Jerome Bruner, “Life as Narrative”, en *Social Research*, 54:1 (1987:Spring), p. 15.

pasado inamovible— no existe, sino que cada individuo realiza un proceso de selección e interpretación de los sucesos que ha vivido para fabricar su relato de vida, por lo que contar la propia historia no sólo depende la capacidad de recordar los eventos vividos, sino que además implicaría la interpretación de estos para elaborar dicho relato.¹³² En este sentido, la vida no sería ya los hechos que vivimos, sino la historia que nos contamos de nosotros mismos a partir de dichos sucesos.

Elaborar un relato para definir la propia identidad es precisamente lo que con frecuencia realizan los personajes lagarcianos. Mencioné en el capítulo anterior que el antiguo gobernador echa mano del relato para rechazar al protagonista, quien vuelve al hogar para reemplazarlo. En primer lugar, se trata de una sofisticación de la estrategia para oponerse al que vuelve pues sustituye la violencia física que observamos en los casos emblemáticos de retorno físico con un discurso complejo; en segundo lugar, su objetivo es construir una identidad que justifique la posición social del antiguo gobernador y que cuestione los méritos del recién llegado, por lo que en el relato subyace la pregunta: ¿qué ha hecho el nuevo gobernador para merecer su posición cuando soy yo quien ha traído civilización a este lugar? El cuestionamiento no rinde frutos pues la respuesta del nuevo gobernador es el silencio, pero como se verá en otros personajes, lo significativo es que recurren a la narración para elaborar y comunicar su identidad, y en más de una ocasión, para cuestionar y confrontar al que regresa.

La idea de que narrar el pasado personal supone un trabajo de interpretación y de elaboración no es solamente una forma de acercarse a las narraciones de los personajes de la obra, sino que desde el texto mismo hay un énfasis en que un relato es una construcción y no un conjunto definido de sucesos o un objeto terminado e inmutable. Esto puede observarse en el comienzo de la narración del antiguo gobernador:

¹³² *Ibid.*, p. 13.

EL ANTIGUO GOBERNADOR.- Estaba lloviendo...

LA ESPOSA DEL ANTIGUO GOBERNADOR.- ¡No, no exageres! No estaba lloviendo. ¡Está exagerando!¹³³

El hecho de que lloviera o no es al fin de cuentas irrelevante; no obstante, la interrupción de la esposa enfatiza que el relato no tiene por qué contener la verdad ya que es una creación de los personajes y, por lo tanto, no corresponde necesariamente con los hechos. Sería aventurado asegurar que el antiguo gobernador está mintiendo de manera deliberada, no se trata de un engaño sino de una exageración, como afirma su esposa, y sin embargo, hay en el relato una alteración de lo que en realidad sucedió. De este modo, se observa que la narración puede ser modificada en cualquier momento, o más precisamente, en cualquier nuevo intento de contar la misma historia. Más aún, es un personaje quien subraya la mutabilidad de los relatos, y por tanto, es la obra la que recuerda al lector/espectador que narrar el pasado personal es un acto de construcción. El énfasis en el proceso de elaboración del relato implica que éste no es un elemento unificado, terminado y ajeno a la obra, sino una labor, una tarea que los personajes intentan llevar a cabo, y en ocasiones, con grandes dificultades, como se observa con mayor claridad en *De Saxe, roman*.

2. Características de la empresa narrativa

Señalé anteriormente que *De Saxe, roman* se trataba de un reencuentro, ¿de qué forma se manifiesta entonces el relato y por qué es más relevante en esta obra? La anécdota que se presenta es la siguiente: un joven duque, Georges, pasa el tiempo en su habitación, a ratos aburriéndose, a ratos contándose historias, hasta que un día es visitado por un par de actores de una compañía de teatro itinerante, Ellen y Chonegk. La actriz le relata al duque una historia que lo fascina, por lo que éste decide hospedar a ambos en su hogar. Después de un tiempo —durante

¹³³ "L'Ancien Gouverneur : Il pleuvait.../ La Femme de l'Ancien Gouverneur : Non, n'exagère pas ! Il ne pleuvait pas. Il exagère !". Jean-Luc Lagarce, "Retour à la citadelle", *op. cit.*, p. 168.

el cual Ellen se convierte en la duquesa—, el trío decide abandonar la comodidad del castillo, emprender un nuevo viaje y montar un nuevo espectáculo. Juntos recorren los caminos de gran parte de Europa, representando su obra. Una mañana, el duque se despierta y descubre que sus compañeros no están, pregunta por ellos en el lugar en que se hospedaban y le comunican que ya se han marchado. Georges se da cuenta de que ha sido abandonado y decide volver a su castillo, donde pasa los días recordando su aventura. Un día, escucha el ruido de un objeto que se rompe y al despertarse encuentra a Ellen y a Chonegk.

Ésta es la anécdota que se infiere de la obra, no obstante, ninguno de estos hechos sucede durante la misma, sino que son una paráfrasis del relato oral que Georges, Ellen y Chonegk elaboran en el presente. Esto es, *De Saxe, roman* consiste casi únicamente en la narración que llevan a cabo los personajes y que aborda los eventos que vivieron juntos. Así, la totalidad de la anécdota de la obra podría resumirse en una frase: tres personajes relatan su historia. ¿Qué implica que la tarea de narrar domine a tal punto la obra dramática? Para responder a esta pregunta comenzaré por analizar las características de este relato.

Si bien es posible realizar una paráfrasis de la anécdota y proponer una liga tanto causal como cronológica entre los hechos narrados por Georges, Ellen y Chonegk, una de las características esenciales de su relato es la fragmentación. Cada uno de ellos narra una breve parte de la historia; sin embargo, el parlamento del siguiente personaje no retoma el relato necesariamente donde el último se detuvo, sino que puede comenzar otra parte de la historia, continuar donde él mismo se había interrumpido o incluso continuar el relato de otro de los personajes. Cada nueva intervención ofrece al siguiente narrador al menos las mismas posibilidades, de modo que la historia se construye a partir de segmentos que no siempre forman una secuencia cronológica o causal.

Este procedimiento se contrapone al así llamado “drama absoluto”,¹³⁴ en el cual el vínculo entre las distintas partes de la obra obedece a un principio de necesidad, esto es, que cada sección debe originar la siguiente. Se trata de un mecanismo habitual en la obra de Lagarce, donde más que un encadenamiento causal de las partes del relato se observa una serie de narraciones incompletas, también llamado “montaje de narraciones”.¹³⁵ Éste se presenta asimismo en *Retour à la citadelle* y en *Juste la fin du monde*, donde se explica hasta cierto punto por el silencio del protagonista, ya que la sequedad de sus respuestas da pie a los largos parlamentos de los demás personajes. Sobre este mutismo, la esposa del antiguo gobernador se pregunta: “Su silencio, ¿no es una invitación tácita a nuestro parloteo más descontrolado?”¹³⁶ Y en efecto, el resto de los personajes expresa toda una serie de deseos y temores, peticiones y advertencias que no afectan gran cosa a su receptor, pero sí desnudan a quien las profiere. Una consecuencia de este fenómeno es que los personajes se definen no tanto por sus acciones, ya que éstas son casi inexistentes, sino por el discurso que dirigen al que regresa. En este sentido, la investigadora Héléne Kuntz afirma sobre el joven que regresa al hogar en *J'étais dans ma maison...* que su existencia no depende de las palabras que profiere, como sucede con el personaje de teatro tradicional —al cual llama “sujeto de discurso”—, sino por ser “el objeto de todos los discursos”.¹³⁷ Algo similar sucede con el nuevo gobernador y con Louis cuando escucha a su familia en silencio, de modo que la visión que el lector/espectador se forma del recién llegado es moldeada por el discurso del resto de los personajes, el cual, como mencioné más arriba, se encuentra fuertemente influenciado por su subjetividad.

¹³⁴ El término es acuñado por Peter Szondi, autor del texto clásico *Théorie du drame moderne*. Véase “Drame absolu” en *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁵ “Montage de narrations”. Aurélie Coulon, “L’espace des possibles: analyse comparée du hors-scène dans *Dernier Remords avant l’oubli* et *Juste la fin du monde*”, en *Lectures de Lagarce*, *op. cit.*, p. 213.

¹³⁶ “Le silence de votre part, n’est-ce pas un encouragement tacite à nos bavardages les plus désordonnés?”. Jean-Luc Lagarce, “Retour à la citadelle”, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁷ “...non plus le sujet d’un discours mais l’objet de tous les discours...”. Héléne Kuntz, “Aux limites du dramatique”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 21.

El uso del fragmento en el relato suele conducir a la inclusión de distintas voces y perspectivas. Mientras que el drama absoluto está regido por una visión única y total, el fragmento da pie a la pluralidad y a la multiplicidad de puntos de vista.¹³⁸ Esto se observa en *De Saxe, roman* ya que cada personaje no sólo narra una sección del relato, sino que incluye sus propias emociones o impresiones sobre los sucesos e incluso sobre los otros personajes. Pero mientras que en *De Saxe, roman* las narraciones incluyen interpretaciones personales de lo sucedido, en las otras obras de Lagarce incluso se observan visiones completamente contrarias. Así, por ejemplo, en *J'étais dans ma maison...*, la segunda hermana afirma que en el momento de la partida del hermano ellas gritaban y su padre las golpeó, versión que la madre niega rotundamente, pero que la joven amplía: “Gritábamos. Él nos abofeteaba, nos golpeaba, arrojaba sus brazos con toda su fuerza y nosotras recibíamos los golpes”.¹³⁹ Esto implica que, como afirma la investigadora Florece Fix, en la obra de Lagarce la memoria misma se encuentra en disputa,¹⁴⁰ de modo que narrar versiones opuestas de una historia se convierte en una estrategia para el enfrentamiento entre los personajes.¹⁴¹

Otros dos efectos de la fragmentación son la participación activa del lector/espectador y el énfasis en el proceso de elaboración del relato. En cuanto al primero, es el lector/espectador quien debe establecer la relación entre los fragmentos y completar los huecos que hay en la historia. En este sentido, los investigadores Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera afirman que el rol activo que requiere la dramaturgia de Lagarce implica que el espectador deba reconocerse

¹³⁸ “Fragment/Fragmentation/Tranche de vie”, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁹ “On gueulait. Il nous donnait des gifles, il nous donnait des coups, il balançait ses bras devant lui, à toute volée et nous prenions des coups”. Jean-Luc Lagarce, “J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne”, *op. cit.*, p. 257.

¹⁴⁰ “la mémoire [...] constitue un patrimoine en indivision, des souvenirs qui ne sont jamais en accord”. Florence Fix, “La mémoire, « l'histoire d'avant », dans *Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l'oubli*”, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴¹ Un caso similar puede observarse en *The Canterbury Tales* de Chaucer, en la que la disputa entre el molinero y el aguacil tiene lugar por medio de las historias que narran.

como un público comprometido con la elaboración de un relato repleto de omisiones y contradicciones.¹⁴² Con respecto al segundo efecto, más allá de la anécdota, de los hechos que sucedieron, lo que se observa en la obra es la elaboración del relato que los personajes llevan a cabo (proceso en el que también participaría un lector/espectador activo). Ocurre así un desplazamiento del foco de atención del contenido de la historia (el pasado) a la producción y transmisión de la misma (en el presente). El relato impulsa a la obra hacia el ayer, hacia la historia que se cuenta y que ya sucedió; sin embargo, la acción de narrar y sobre todo el énfasis en el proceso de construcción del relato devuelven la obra al presente de la representación. De esta forma, la anécdota de la narración y la anécdota de la obra de teatro —lo que hacen los personajes en el presente— dan pie a dos tiempos distintos que existen simultáneamente: el pasado de lo recordado convive con el presente de narrar en el aquí y ahora de la escena de teatro.

Otra característica del relato en *De Saxe, roman* es que se encuentra incompleto, es decir que los personajes mismos no cuentan con toda la información sobre la historia. En apenas su segundo parlamento, por ejemplo, Ellen afirma sobre Georges “pero tal vez me habías esperado demasiado... porque me esperaste, ¿no? [...] tal vez me había esperado demasiado...”.¹⁴³ Además, recurren con frecuencia a fórmulas como “hasta donde recuerdo”, “supongo”¹⁴⁴ o “en verdad no sabría decirlo”.¹⁴⁵ De esta forma, los personajes-narradores ignoran o han olvidado los datos precisos, de modo que carecen de una visión total del relato. Esta carencia provoca a su vez que intenten completar la historia con sus propias ideas o conjeturas sobre lo que pudo haber

¹⁴² Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera, « 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*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴³ "... mais peut-être m'avait-il trop attendue... parce que tu m'as attendue, n'est-ce pas ? [...] peut-être m'avait-il trop attendue...". Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁴ "autant que je me souviens", " je suppose" *Ibid.*, p. 226.

¹⁴⁵ " je ne saurais dire vraiment". *Idem.*

ocurrido o sobre lo que los otros habrían sentido o pensado. Así, su narración no se limita a transmitir lo sucedido, sino que contiene la interpretación que cada personaje realiza de la historia, por lo que el énfasis no está en lo que sucedió, sino en la forma en que los personajes experimentan y construyen el relato de lo que vivieron.

La presencia de distintas interpretaciones de lo que les sucedió puede conducir al choque de visiones contrarias o formar parte del enfrentamiento de los personajes; sin embargo, no hay en *De Saxe, roman* una clara disputa sobre el pasado, sino que es principalmente la falta de información o el olvido el que provoca la coexistencia de diferentes versiones de un mismo suceso. Los personajes reconocen este fenómeno, pero para ellos significa un defecto de la empresa narrativa. Ellen confiesa, por ejemplo, que su relato se encuentra “inacabado o lleno de contradicciones”,¹⁴⁶ lo cual demuestra la conciencia que tienen los personajes de su papel como narradores y, por tanto, del proceso de construcción de la historia que llevan a cabo en el presente.

En conjunto, la fragmentación del relato y la ausencia de datos sobre el mismo (ya sea que los personajes los hayan olvidado o que nunca los supieron), hacen del relato en *De Saxe, roman* una composición dividida e incompleta; no obstante, el intento de compensar dicha falta de conocimiento con suposiciones, información no corroborada y la propia interpretación de los hechos o de la vivencia de los otros, lo tornan, además, maleable. Esto es, la sola fragmentación permitiría pensar en la historia como un rompecabezas que es necesario ensamblar, mientras que la falta de información nos diría que se trata de un rompecabezas al que le faltan todas las piezas. Sin embargo, el llenar los huecos del relato con la propia invención implica que estas piezas no tienen una forma definida, sino que pueden ser modificadas a conveniencia del narrador —como si de plastilina o un material similar se tratara—, de modo que una misma pieza podría ser

¹⁴⁶ "inachevé ou plein de contraires". *Ibid.*, p. 228.

alterada en cualquier momento. Más aún, hay instancias en que el personaje propone una interpretación —una versión de la pieza, por así decirlo—, pero inmediatamente confiesa que ignora si lo que afirma es del todo certero, por lo que propone otras posibilidades: “El joven duque de Saxe-Meiningen... es una cosa... un lugar... en Alemania, una ciudad, un Estado, no lo sé exactamente [...] El joven duque de Saxe-Meiningen, duque o príncipe”.¹⁴⁷ La ausencia de detalles precisos da pie, por lo tanto, a la coexistencia de múltiples versiones del relato.

En suma, la historia de los personajes se manifiesta como una narración fragmentada e incompleta de un material siempre maleable que, además, coexiste con otras versiones de la misma narración. Es posible afirmar que hay una fuerte carga de ambigüedad, huecos que son rellenados por los narradores, pero nunca de manera definitiva. El resultado es que la anécdota —el elemento que suele llamar y retener la atención del receptor— pierde su lugar privilegiado y lo cede a la tarea de elaborar el relato, de modo que el lector/espectador bien podría sustituir la pregunta “¿Qué pasó después?”, por “¿Por qué cuentan su historia de esta forma?” o incluso “¿Qué están haciendo estos personajes?”. Una vez que se ha efectuado este desplazamiento, corresponde a este lector/espectador participar de la empresa de confección de la historia; como afirman Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera, el público se convierte en co-creador del mundo representado.¹⁴⁸

¹⁴⁷ "Le jeune duc de Saxe-Meiningen... c'est quelque chose... quelque part... en Allemagne, une ville, un État, je ne sais pas exactement [...].- Le jeune duc de Saxe-Meiningen, duc ou prince". *Idem*.

¹⁴⁸ Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera, « Non, ça ne se passe pas là, devant moi ». La mimésis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien”, *op. cit.*, p. 87.

Por su parte, Marie-Aude Hemmerlé y Céline Hersant abordan la relación entre la obra dramática de Marguerite Duras y aquella de Lagarce y afirman que *De Saxe, roman* puede interpretarse como una obra influenciada por el estilo de Duras: “On tourne autour des événements sans dire exactement ce qui s’est passé ; malgré une relative abondance de détails lexicaux, le temps et l’espace restent indécis, la situation trouble, la parole allusive : l’histoire reste à faire, le récit à construire”. Marie-Aude Hemmerlé y Céline Hersant, “Crébillon / Lagarce : « précisions » (Autour des « Égarements du cœur et de l’esprit »), en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, pp. 175, 176. Más adelante abordaré el papel del lenguaje utilizado por los narradores, pero por ahora baste afirmar que el tipo de empresa narrativa que se muestra en *De Saxe, roman* es precisamente una que provoca que el relato “quede por construir”, tanto por los personajes como por el lector/espectador.

Otro rasgo de la narración son las constantes marcas del discurso narrativo, esto es, que los personajes se refieren no ya a la anécdota de su historia, sino a la acción misma de narrarla. Georges, por ejemplo, destaca la interrupción que hizo de su relato y recuerda la existencia de eventos ya mencionados: “Con el dinero que me quedaba... es ahí donde me había interrumpido, se acordarán de los capítulos anteriores...”;¹⁴⁹ por su parte, Chongek intenta ligar los fragmentos del relato de Ellen: “Ésa es la continuación lógica de la historia, ‘en la misma línea’...”;¹⁵⁰ y Ellen incluso detiene la narración: “Hago una pausa. ¿Y si hacemos una pausa? Hagamos una pausa. Siempre la misma historia...”.¹⁵¹ Este tipo de parlamentos contribuye al énfasis del proceso narrativo sobre la anécdota. Se trata de un fenómeno que recuerda, hasta cierto punto, el utilizado por Bertolt Brecht en su teatro épico, el cual echaba mano de diversos recursos teatrales y literarios para provocar el alejamiento del espectador de la anécdota de la obra.¹⁵² No obstante, mientras que Brecht recurría a estos efectos de distanciamiento con el objetivo de detonar la reflexión del espectador sobre su propia situación política y económica, así como la posibilidad de modificarla,¹⁵³ no se observa en *De Saxe, roman* tal horizonte político. El alejamiento de la anécdota conduce en la obra de Lagarce a la conciencia de la construcción del relato, y más precisamente, a la dificultad o incluso la imposibilidad de dicha empresa. Es decir, cuando la atención del lector/espectador pasa del contenido de la historia al proceso de elaboración de la misma, le es posible percibir que se trata de una ardua tarea que los propios personajes intentan mas no logran llevar a cabo de manera exitosa. En otras palabras, las marcas del discurso narrativo apuntan a que el conflicto mismo de la obra es narrar la historia.

¹⁴⁹ "Avec l'argent qui me restait... c'est là que je m'étais interrompu, on se souvient des chapitres précédents...". Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", *op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁰ "Cela, c'est la suite logique de l'histoire, « dans le même esprit »...". *Ibid.*, p. 229.

¹⁵¹ "Et si nous marquons une pause ? Marquons une pause. Toujours la même histoire". *Ibid.*, p. 232.

¹⁵² Entre estos recursos, Cristian Biet y Christophe Triau identifican “les effets de montage, de rupture et d'interruption d'hétérogénéité, de contradiction et de discontinuité”. Christian Biet y Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, 2010, p. 254.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 257.

En un sentido amplio es posible definir el conflicto como “cualquier situación que pone en escena dos entidades antagonistas”.¹⁵⁴ Lo que suele definir el antagonismo entre los personajes es su deseo, algo que buscan obtener o realizar, de manera que el conflicto puede tomar la forma de una lucha de voluntades.¹⁵⁵ Si imaginamos una obra en que el pasado se encuentra en disputa, el conflicto consistiría en el choque de interpretaciones contrarias de lo sucedido, visiones que buscan imponerse unas a las otras y erigirse como la verdad, como lo que “en realidad” sucedió. En *De Saxe, roman*, sin embargo, no se observa tal choque de interpretaciones del pasado, por el contrario, los personajes se ayudan entre ellos, por ejemplo, al desempeñar la función de un apuntador cuando sus compañeros parecen olvidar la continuación del relato:

CHONEGK.- El joven duque...

ELLEN.- El joven duque, sí, duque o príncipe...¹⁵⁶

La lucha no es entonces entre los personajes —puesto que unen sus voluntades para narrar la historia—, sino entre ellos y la “entidad” que se les opone, es decir, el relato. Dicho de otra forma, ya que el deseo de los personajes es dar cuenta de su historia y esta tarea se muestra casi imposible, la acción misma de narrar se convierte en el conflicto.¹⁵⁷ Esto no implica la ausencia de tensiones o desacuerdos entre los personajes; sin embargo, la voluntad de los tres está dirigida hacia el mismo objetivo: contar la historia.

Otros ejemplos de las marcas del discurso narrativo se encuentran en *Juste la fin du monde*, por ejemplo, cuando Suzanne comienza una escena con la frase “Y después, un poco más

¹⁵⁴ “toute situation qui met en scène deux entités antagonistes”. “Conflit”, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁵ De ahí que los ejercicios de escritura dramática suelen basarse en este tipo de interacción: el personaje A quiere obtener B, pero el personaje C se lo impide.

¹⁵⁶ “Chonegk.- Le jeune duc.../ Ellen.- Le jeune duc, oui, duc o prince...”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁷ Sobre la voluntad de narrar la historia, Marie-Isabel Boula, afirma: “Sans cesse interrompu, le récit ne cesse néanmoins de chercher à dire « la suite logique de l’histoire »”. Marie-Isabel Boula, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 45.

tarde”,¹⁵⁸ o cuando Louis afirma “Y más tarde, hacia el final del día”.¹⁵⁹ En este caso, los parlamentos marcan una elipsis en la obra, es decir que el tiempo y los acontecimientos han transcurrido, pero se ha decidido no mostrarlos. Lo que esto implica es que lo vemos no es exactamente lo que sucedió al regreso de Louis, sino una selección de los momentos más significativos. Aunque esto parece del todo natural en cualquier texto que incluya una anécdota, y en especial en una obra de teatro donde el tiempo suele limitar lo que puede mostrarse, en este caso es significativo ya que la selección no la ha realizado el autor —o no sólo el autor—, sino que son los personajes mismos quienes deciden qué mostrar y qué no. De esta forma, las marcas del discurso narrativo implican que los personajes mismos llevan a cabo un proceso de construcción de la obra que al mismo tiempo representan, como sucede con la anécdota que los personajes intentan narrar en *De Saxe, roman*. Si recordamos las constantes alteraciones y confusiones de este relato, así como la exageración del antiguo gobernador al contar su historia, habría que preguntarse hasta qué punto el proceso de elaboración de la obra no modifica también lo que observamos en *Juste la fin du monde*.

La última característica del relato que abordaré es la presencia de textos de distinto origen que en ocasiones los personajes citan de manera literal. Por ejemplo, Ellen se refiere a Georges de la siguiente forma: “El joven duque de Saxe-Meiningen, duque o príncipe, ‘verdadera joya de la guardia de Berlín’ (son las obras más respetadas las que lo dicen, y...)”,¹⁶⁰ y más adelante, afirma sobre la temporada que pasaron en el castillo: “Lo que hicieron durante ese tiempo, Georges y Ellen, con gran ternura, se puede imaginar fácilmente (todos los libros lo

¹⁵⁸ "Et puis encore, un peu plus tard". Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 271.

¹⁵⁹ "Et plus tard, vers la fin de la journée". *Ibid.*, p. 263.

¹⁶⁰ "Le jeune duc de Saxe-Meiningen, duc ou prince, « véritablement ornement de la garde à Berlin », (ce sont les ouvrages les plus sérieux qui le disent, et...)". Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", *op. cit.*, p. 228.

mencionan...)"¹⁶¹ A este citar otras fuentes que abordan la historia que vivieron los personajes, la investigadora Marie-Isabel Boula lo llama "juego de la narración" y afirma que modifica el estatus del espectador pues al alterar la forma en que los personajes se dirigen a él, el público se convierte en una "comunidad de lectores".¹⁶² Esto es, a causa del "montaje de narraciones", los personajes casi nunca establecen un diálogo entre ellos, sino que relatan para los espectadores; sin embargo, suelen dirigirse a ellos como si de lectores se tratara, como hace Ellen: "...y el conjunto de poderes conferidos y las obligaciones inherentes y otras formalidades, *las cuales le ahorraré al lector...*".¹⁶³ Otorgar el estatus de lector al espectador puede ser interpretado como otro recurso para enfatizar que aquello que sucede en el presente de la representación no son los hechos de una historia, sino la construcción de un relato. En este sentido, remite al espectador al título de la obra, pues le recuerda que se trata de una novela, un "roman".

El así denominado "juego de la narración" apunta a otra característica de la producción dramática de Lagarce: la intertextualidad. Los personajes reconocen la existencia de otras obras que ya han abordado la historia que ellos intentan narrar, pero además, le sugieren al lector/espectador otras fuentes sobre el contexto histórico en que se desarrolla el relato: "Los remitimos a las obras tristemente célebres sobre las causas, consecuencias y motivaciones secretas de ese cambio radical...",¹⁶⁴ afirma Ellen. Es posible interpretar esta referencia como un ejemplo de mecanismo de distanciamiento para enfatizar el carácter no terminado de la empresa narrativa, puesto que aleja al lector/espectador de la anécdota y le recuerda la existencia del mundo fuera de la escena (o del libro). Además, se asocia a la pluralidad a la que da pie la

¹⁶¹ "Ce qu'ils firent, ce temps-là, Georges et Ellen, pleine de tendresse, on l'imaginera aisément (tous les livres vous le diront...)" *Ibid.*, p. 232.

¹⁶² Marie-Isabel Boula, "Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »", *op. cit.*, p. 42.

¹⁶³ "...et de l'ensemble des pouvoirs conférés, et obligations inhérentes et d'autres formalités encore que j'épargnerai au lecteur...". Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", *op. cit.*, p. 228. La cursiva es mía.

¹⁶⁴ "Nous vous renvoyons aux ouvrages tristement célèbres sur les causes, conséquences et encouragements secrets au changement radical...". *Ibid.*, p. 235.

fragmentación del relato, puesto que ésta permite la introducción de otros puntos de vista, pero también de otros tipos de textos, en este caso, del material bibliográfico sobre la historia europea. La intertextualidad se vincula de este modo con otras características formales del texto, así como con el énfasis en el proceso de construcción del relato.

Los sucesos que vivieron los personajes no sólo toman la forma de la narración que estos realizan en el presente y de los otros textos que ya han abordado esa historia. Tras su escapada del castillo, el trío decidió montar un nuevo espectáculo y recorrer los caminos de Europa. La obra que decidieron representar llevaba por nombre *De Saxe* y abordaba el episodio del encuentro entre Georges, Ellen y Chonegk, y cómo habían decidido escapar para montar una obra; en otras palabras, se trataba de la escenificación de su misma historia.¹⁶⁵ Un proceso similar sucede en el presente de *De Saxe, roman*, sólo que en lugar de actuar lo que vivieron, ahora optan por relatarlo (aunque su relato tiene lugar sobre la escena). En conjunto, la historia del duque se presenta de tres formas: como la obra de teatro que montaron, como las distintas narraciones de otros libros, y como el relato que los personajes elaboran en el presente. ¿A qué se deben estas múltiples manifestaciones de su historia? Me parece que apunta a una fuerte y aún no satisfecha necesidad de dar cuenta de la experiencia, de expresar aquello que les sucedió. Desarrollaré esta idea cuando aborde las posibles causas del relato, pero por ahora baste citar la descripción que hace Boula sobre el duque: “De esta historia que no cesa de preocuparle, literalmente no puede ‘regresar’”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Un detalle significativo es que la actuación de Georges como duque les parecía a los espectadores inverosímil. Esto es, aunque el duque actuaba de él mismo, el público no quedaba convencido de que en verdad lo fuera. Se trata de un guiño humorístico dentro de una obra —y un autor— que suele abordar situaciones más bien desafortunadas.

¹⁶⁶ “De cette histoire qui continue de l’inquiéter, il ne peut littéralement « en revenir »”. Marie-Isabel Boula, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »”, *op. cit.*, p. 53. Es el duque mismo quien afirma que habría podido olvidar su historia: “je n’en revenais pas”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 233.

La última característica relacionada con el “juego de la narración” se relaciona con el uso de las citas de otras fuentes que ya abordaron la historia del duque. El que los personajes recurran a estas obras, citando de ellas literalmente, podría sugerir que la narración que intentan elaborar en el presente es, por así decirlo, una creación derivada, una adaptación de aquellos textos. Sin embargo, los personajes-narradores son también los protagonistas de la historia, la fuente primaria, por lo que no tendrían necesidad de utilizar otros textos. Una posible causa de esta inclusión de fuentes externas está relacionada con la creación de la “comunidad de lectores”, mencionada por Boula. Los personajes realizarían una versión abreviada de su historia y remitirían al espectador —convertido en lector— a las fuentes bibliográficas que abordan los mismos sucesos pero de manera más detallada, como una suerte de sección “Otras lecturas”.¹⁶⁷ De esta forma, la transformación del público en lectores, y del espectáculo teatral en texto escrito, podría conducir a la inclusión de secciones características de otro tipo de textos, en este caso, de artículos académicos.

De acuerdo con Boula, las constantes referencias a otros textos responden también a la fragilidad del discurso de los propios personajes.¹⁶⁸ Esto es, la narración que elaboran en el presente —incluso siendo testigos de su historia— resulta insuficiente, por lo que recurren a citas de autoridad. En este sentido, Ellen afirma que una de estas fuentes “relata esta historia mejor que cualquiera de nosotros”.¹⁶⁹ El rasgo que descalifica la narración de los personajes es entonces su incapacidad de “contar bien”, de manera más precisa, de cumplir con ciertos criterios de composición. Si recordamos que su relato se encuentra fragmentado, incompleto y propone distintas posibilidades de un mismo hecho —las cuales incluyen información no corroborada o

¹⁶⁷ También conocida como “Further Reading”.

¹⁶⁸ Marie-Isabel Boula, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁹ “raconte mieux que n’importe lequel d’entre nous cette histoire”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 238.

conjeturas—, es posible entender que los personajes recurran no sólo a otras fuentes, sino a aquéllas que consideran mejores puesto que —a diferencia de ellos mismos— narran la historia de forma adecuada. Lo que está en juego entonces es el fracaso de la empresa narrativa. Los personajes intentan dar cuenta de su propia historia, pero son conscientes de que no logran hacerlo de la misma forma que los libros que citan, de la forma “correcta”, por lo que tratan de compensar los defectos de su narración con estos materiales. El fracaso de la narración conduce, a su vez, a la pregunta por el motivo de esta empresa. Si narrar la historia se muestra como una tarea casi imposible, si el relato que los personajes elaboran no cumple con los rasgos que —según ellos mismos— debe tener una historia “bien contada”, y si alguien más ya narró esta historia (y mejor que ninguno de ellos), ¿para qué narrarla una vez más?, en otras palabras, ¿qué motiva a estos personajes?, ¿qué desean lograr con la narración de su historia?

3. ¿Por qué narrar?

En su libro *Memoria y autobiografía*, Leonor Arfuch señala una característica esencial de la narración de la historia personal: “el lenguaje —la escritura— da forma a la experiencia, propone una coherencia inexistente en la vida, una cronología, una puesta en intriga —también con cierto suspenso— donde el deseo [de realidad] ordena en una historia lo que fue fragmentario y superpuesto”.¹⁷⁰ En otras palabras, la narración tiene la capacidad de dotar de orden y sentido tanto al mundo como a la experiencia del sujeto, lo que la convierte en un medio privilegiado para acercarse a las experiencias traumáticas. Narrar una historia buscaría responder así, no tanto a la pregunta *¿qué sucedió?*, sino “*¿cómo fue posible?*”.¹⁷¹

¹⁷⁰ Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía*, Buenos Aires, FCE, 2013, p. 104.

¹⁷¹ Es con esta pregunta que Arfuch resume el objetivo de ciertas escrituras testimoniales. *Ibid.*, p. 81.

La empresa narrativa de los personajes de *De Saxe, roman* puede ser interpretada de manera análoga: su objetivo no es ya relatar los hechos, sino darles sentido. A lo largo de la obra se observa que la historia tiene una carga principalmente negativa para Georges, quien se centra en los episodios del abandono y el regreso al castillo, al tiempo que expresa su deseo de entender el comportamiento de sus compañeros: “¿Por qué regresaron? Dijimos que no volveríamos a hablar de esto... Yo habría podido olvidarlo todo. Volvía a ser como antes... ustedes me habían olvidado, abandonado, dejado a mi suerte...”.¹⁷² De esta forma, narrar la historia daría cuenta del intento de ordenar y comprender la experiencia traumática del duque. En este sentido, Arfuch añade que la narración de la experiencia traumática tiene una dimensión terapéutica,¹⁷³ es decir, se trata de una forma de llevar el duelo, además de que compartir el testimonio y escribirlo puede interpretarse como una catarsis grupal.¹⁷⁴ Así, elaborar un relato se convierte en un método para aceptar y sobreponerse a un pasado traumático.

En *J'étais dans ma maison...*, se observa un fenómeno similar. En primer lugar, las hermanas narran el momento en que volvió su hermano y añaden sus propias interpretaciones — y modificaciones— de lo que sucedió, de modo que relatar se convierte en un intento de comprender su experiencia, lo que vivieron en el momento en que su hermano reapareció. En segundo lugar, la narración de ese acontecimiento también tiene como objetivo entender e incluso buscar una justificación a los años que las mujeres pasaron esperando el regreso y que, como vimos, experimentan como un tiempo perdido, como una vida desperdiciada. Así, lo que anhelan tras la reaparición del ausente es que éste les hable y les cuente la historia de su viaje, al cual imaginan como un “bello y largo viaje, y también tan insensato, un viaje tan poco razonable

¹⁷² "Pourquoi êtes-vous revenus ? Nous avons dit que nous n'en parlerions plus.../ J'aurais pu tout oublier. Je redevenais comme avant... vous m'aviez oublié, abandonné, livré à moi-même...". Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", *op. cit.*, p. 233.

¹⁷³ Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 89.

alrededor del Mundo”,¹⁷⁵ pues solamente un relato de esta naturaleza podría dar sentido al tiempo y a las vidas que dejaron ir. No son ellas las que narran esta historia, pero sí quienes determinan las características que tendría que tener para que cumpliera con su necesidad de dar sentido a la experiencia traumática de su espera en vano.

Volviendo a *De Saxe, roman*, si el objetivo de los personajes es organizar y dar sentido a su experiencia, la imposibilidad de construir su relato resulta doblemente dolorosa: no sólo son incapaces de “contar bien”, sino además, de ordenar y entender su pasado. La fragmentación del relato no es ya mera torpeza artística, sino imposibilidad de organizar y dar sentido a los sucesos que vivieron, mientras que lo incompleto de la narración apuntaría a que su historia se encuentra afectada por el olvido. En cuanto éste, aunque en principio parecería positivo borrar de la memoria los recuerdos dolorosos, lo que en realidad se observa en *De Saxe, roman* es la eliminación de los detalles y las circunstancias precisas, esto es, el olvido de todo aquello que no sea la experiencia traumática.¹⁷⁶ De esta forma, la imposibilidad de los personajes de narrar su historia implica la incapacidad de comprender su pasado, aceptarlo y sobreponerse. Esta interpretación permite valorar las palabras de Boula, quien afirmaba que el duque no podía regresar de su historia.¹⁷⁷ Es decir, no sólo no puede dejar de pensar en su historia, sino que se encuentra atrapado en ella, en su intento de comprenderla.

La presencia del olvido da pie a otra interpretación del porqué de la narración. Si los personajes son conscientes de que han olvidado parte del relato, y dado que no han logrado establecer una versión completa y definitiva del mismo, el deseo de narración correspondería a

¹⁷⁵ "beau et long voyage et si déraisonnable encore, à travers le Monde". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 234.

¹⁷⁶ Como señalaba Florence Fix al respecto de los personajes de *Juste la fin du monde* y *Derniers remords avant l'oubli*: "s'il est bien quelque chose dont ils se souviennent ce sont les rancœurs et les différends". Florence Fix, "La mémoire, « l'histoire d'avant », dans *Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l'oubli*", *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁷ Marie-Isabel Boula, "Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »", *op. cit.*, p. 53.

un intento de conservar su historia, en otras palabras, no intentan narrarla para sobreponerse a ella, sino para no perderla. Al abordar el drama del reconocimiento en el capítulo anterior, mencioné el riesgo que corren los que se han quedado de desaparecer de la memoria del que se fue, de modo que para recordar sería necesario realizar el esfuerzo voluntario de preservar el pasado, pues de lo contrario, el recuerdo —ya sea de personas, sucesos, palabras— tiende a extraviarse. Conocedores de este hecho, los personajes de *De Saxe, roman* intentarían resguardar su pasado a través de la elaboración de un relato. Narrar no sería entonces comprender, sino tan sólo aferrarse al recuerdo.

¿Por qué conservar la memoria de una experiencia como el abandono y el regreso al castillo “solo y sin nada”,¹⁷⁸ como lo describe el propio duque? Una posibilidad es que el recuerdo sea lo único que le quede de ese episodio vivido con sus antiguos compañeros, de modo que preservarlo —incluso la parte dolorosa— le parece mejor que olvidarlo por completo. En este sentido, narrar implica negar el episodio del abandono, pues mientras la historia sea dicha —o intente ser dicha—, Ellen y Chonegk permanecerán junto a él. Se trata de un procedimiento hasta cierto punto similar al empleado por Penélope y Sherezada: mientras haya materia que tejer y relatos que contar, el desenlace funesto queda suspendido, de modo que el personaje logra salvarse del matrimonio, salvar la vida, o en el caso del duque, salvar el recuerdo. Esta necesidad de preservar el recuerdo se observa también en el uso que le dan a la habitación del que se marchó en *Juste la fin du monde* y *J'étais dans ma maison...*. En esta última, la recámara permanece siempre limpia y ordenada, la cama lista para el regreso del hermano menor, pues “Deshacernos de ella habría sido renunciar a que regresara”.¹⁷⁹ En cuanto a *Juste la fin du monde*, Suzanne afirma que ahora que ambos hermanos se han marchado, utiliza el piso de arriba

¹⁷⁸ "seul et sans rien". Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 229.

¹⁷⁹ "S'en débarrasser, c'était renoncer à ce qu'il revienne". Jean-Luc Lagarce, “J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne”, *op. cit.*, p. 230.

como su propio departamento, sin embargo, no habita el cuarto de Louis ya que “ahí metemos los vejestorios que ya no sirven pero que no nos atrevemos a tirar”.¹⁸⁰ ¿Qué es el recuerdo de Louis sino este vejestorio del cual son incapaces de deshacerse? Así, la habitación del ausente se convierte en el espacio designado para el recuerdo, y conservarla es también conservar la esperanza de que regrese.

Pero narrar no responde solamente a un impulso de conservación. En el caso del duque, si bien es cierto que tras el abandono el viaje queda trunco y con él la empresa artística y amorosa, sus antiguos compañeros aún se encuentran a su lado, y si juntos ya no pueden recorrer los caminos y representar su historia, cuando menos todavía pueden relatarla. Esto es, la narración compensa la interrupción del viaje, los planes que no se realizaron y las promesas incumplidas, de modo que el personaje encuentra la posibilidad de experimentar la vida que no pudo vivir por medio del relato. Lo que esto implica es la capacidad de compensar las existencias que planeamos pero que no tuvieron lugar a través del proceso creativo de elaborar una historia. De manera similar, en *J'étais dans ma maison...*, la segunda hermana cuenta que esperaba que el día que su hermano regresara, ella se pondría su vestido rojo y él reiría,¹⁸¹ y más adelante relata que en efecto, al reaparecer en la casa, ella tenía puesto su vestido rojo y él comenzó a reír, lo cual la madre desmiente de inmediato: “Él no ríe./ No tuviste tiempo de cambiarte [...] apenas pone el pie en el umbral y se cae y se desvanece y no nos dice nada [...] Estás ahí, como yo, como todas nosotras, ellas,/ estás a mi lado, me tomas la mano, y no tuviste tiempo suficiente de hacer nada,

¹⁸⁰ "on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter". Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 223.

¹⁸¹ "...le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge [...] je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'el me quitta./ C'est bien. Il rit". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 235.

ni un gesto, nada”.¹⁸² Así, la narración se convierte en invención pura, una que, además, permite vivir la experiencia deseada e imaginada, pero nunca ocurrida.

Otro uso de la narración se observa en *Juste la fin du monde*. Tras el regreso de Louis, la madre cuenta que todos los domingos cuando los hermanos eran niños, el padre lavaba el coche esmeradamente y después se iban todos de paseo, a veces comían en un restaurante y en verano hacían picnics. La anécdota parece bastante irrelevante, sin embargo, como afirma la investigadora Laura Née, narrar un pasado casi idílico tiene como objetivo negar una realidad en la que resurgen las tensiones que trae consigo la reaparición del hermano ausente.¹⁸³ En otras palabras, el relato de la madre busca contrarrestar el estallido de las emociones contenidas y los ajuntes de cuentas a los que daba pie el retorno físico. Así, la narración es otro recurso del personaje para lograr su objetivo principal: mediar entre los hermanos.

Como puede observarse, hay en la obra de Lagarce un constante uso de la narración relacionado a las experiencias dolorosas. La utilizan los personajes tanto para confrontar al que regresa como para evitar dicha confrontación a costa de negar la realidad, pero además, dotar al pasado de orden y sentido, preservar el recuerdo y compensar las vidas no vividas son todos procedimientos en que el relato se articula en torno a una misma experiencia: la pérdida. Echar mano de la narración no es, sin embargo, solamente dar cuenta de dicha vivencia, ni depender del efecto catártico de su expresión. Pareciera que Lagarce se pregunta qué hacer con la ausencia, la pérdida y el regreso, y explora las posibilidades que ofrece el relato. De esta forma, el énfasis en las vivencias dolorosas aparece en el contexto de una búsqueda activa por lidiar con

¹⁸² "Il ne rit pas./ Tu n'as pas eu le temps de te changer [...] Tu es là, comme moi, comme nous toutes, celles-là, tu es à mes côtés, tu me tiens la main, et tu n'as eu le temps de rien faire, pas un geste, rien". *Ibid.*, p. 238.

¹⁸³ Laura Née, "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, op. cit.*, p. 26.

ellas, y donde la narración se muestra como una posible aunque no siempre satisfactoria respuesta.

4. Teatro y narración

Una vez abordadas las características y los objetivos de los relatos que llevan a cabo los personajes, resulta necesario analizar los efectos de este encuentro entre épica y drama. En un ensayo sobre el teatro de Herbert Achternbusch y de Samuel Beckett, Jean-Pierre Sarrazac introduce dos incompatibilidades elementales entre el drama y el relato de vida:

Por una parte, el drama es acción y no narración, recurre a lo mimético más que a lo diegético [...] Por otra parte, la dimensión del drama parece inextensible a aquélla del relato de vida. [...] la fábula teatral que pretendiera abarcar la totalidad de una vida se expondría al riesgo de lo "extremadamente grande" y daría lugar a una pieza monstruosa, como sería monstruoso ese animal, evocado por Aristóteles, "que tendría miles de estadios de largo".¹⁸⁴

Así, la primera incompatibilidad obedece a la actividad principal realizada por el artista —narrar o representar— por lo que, afirma Sarrazac, el teatro no es asunto del rapsoda, sino del actor.¹⁸⁵

La segunda se relaciona con la noción de teatro propuesta por Aristóteles y se refiere a la concisión necesaria en una obra, la cual conduce a una selección de la realidad mostrada — puesto que no hay en el teatro tiempo ni espacio para abarcar toda una vida— y, tradicionalmente, al comienzo *in medias res*. Evidentemente, Sarrazac señala estas incompatibilidades para abordar textos en donde, a pesar ellas, teatro y narración se combinan.¹⁸⁶

Lo que interesa son, por tanto, los efectos que tiene dicho encuentro.

¹⁸⁴ "D'une part, le drame est action et non point narration, il ressortit au mimétique plutôt qu'au diégétique [...] D'autre part, l'étendue du drame paraît inextensible à celle du récit de vie [...] la fable théâtrale qui prétendrait embrasser l'entièreté d'une vie s'exposerait au danger de l'"extrêmement grand" et donnerait lieu à une pièce monstrueuse, comme serait monstrueux cet animal, évoqué par Aristote, "qui aurait des milliers de stades de longueur". Jean-Pierre Sarrazac., *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 119.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ Fenómeno que, por supuesto, se ha presentado en múltiples ocasiones a lo largo de la historia del teatro. Sarrazac menciona, por ejemplo, la obra de Friedrich Schiller, de Eugene O'Neill, de August Strindberg y de Bertolt Brecht.

La primera consecuencia se relaciona con el tiempo que suele privilegiar cada género. De acuerdo con Sarrazac, el tiempo del teatro tradicional es el presente —uno que se dirige hacia la catástrofe—, mientras que aquél de la novela es el pasado, de modo que la obra de Lagarce reintroduce el ayer en el ahora pues en ella la narración predomina sobre la acción.¹⁸⁷ Así, narrar altera la orientación de la obra de teatro: el presente deja de ser el tiempo de la acción que definiría el futuro y se convierte en el lugar desde donde se dirige la mirada hacia al pasado, ya sea para ponerlo en orden, superarlo, conservarlo o incluso revivirlo. Es en este sentido que Hélène Kuntz llama al teatro de Lagarce “retrospectivo”¹⁸⁸ y es por eso que es posible describir *De Saxe, roman*, como una obra volcada hacia lo que ya sucedió.

El conflicto mismo de la obra da cuenta de esta inversión, pues su desenlace carece de una consecuencia en el porvenir de los personajes: ser capaces de narrar su historia es una empresa que se desarrolla en el presente, pero siempre con vistas en el pasado. Sería posible imaginar una obra en que el ayer es el ancla que impide a los personajes dirigir su mirada y su deseo hacia el futuro, y que una vez resuelto el conflicto con el pasado, una vez saldadas las cuentas, serán capaces de lanzarse de nuevo “hacia adelante”, es decir, de proyectar su deseo y su voluntad hacia el porvenir. Mas no es el caso de *De Saxe, roman*. Afirma Chonegk al final de la obra: “Chonegk, sí... Chonegk... ya hablaré de él más adelante...”.¹⁸⁹ Más adelante, no hay nuevos planes de viaje ni de nuevas obras que representar, sino tan sólo la continuación del relato. Lo poco que queda del futuro es entonces consignado a la empresa narrativa y, por tanto, al pasado.

La narración también es capaz de alterar el estatus del personaje. De acuerdo con Sarrazac, el relato desborda al personaje tradicional, definido por sus acciones, por lo que éste se

¹⁸⁷ Jean-Pierre Sarrazac. “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, en *europe*, (969-970), 3 – 15, 2010, p. 11.

¹⁸⁸ Hélène Kuntz, “Aux limites du dramatique”, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁹ “Chonegk, oui... Chonegk... j’en reparlerai...”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 239.

convierte en un ser, en apariencia, más pasivo, al que Sarrazac llama *souvenant* y define como “testigo de sí mismo que da cuenta de sus actos y su existencia a posteriori”.¹⁹⁰ En otras palabras, la narración transforma al personaje que actúa en uno que recuerda. Dicho esto, el *souvenant* no se encuentra del todo inmóvil, sino que sus acciones se enfocan en una empresa de naturaleza diferente. En *De Saxe, roman*, por ejemplo, narrar la historia implica ordenar los fragmentos y dotarlos de un sentido, llenar los vacíos de información, proponer distintas posibilidades, e incluso soplar al otro la continuación del relato. No obstante, todas estas acciones se centran en la empresa narrativa, de modo que no están dirigidas hacia el futuro, sino —una vez más— hacia el pasado.

Que la mirada y las acciones se dirijan al ayer no implica, sin embargo, que el presente desaparezca. Aurélie Coulon aborda *Juste la fin du monde* y *Derniers remords avant l’oublie*, también de Lagarce, y afirma que las narraciones en el teatro tienen la capacidad de convocar otros tiempos y, por tanto, de crear grietas en el presente de la obra.¹⁹¹ Es a través de estas fisuras producidas por la narración que el pasado se introduce al aquí y ahora de la escena, lo cual conduce a la coexistencia de ambas temporalidades. En *De Saxe, roman*, los personajes son visibles sobre el escenario y aún se comunican entre ellos —aunque mucho menos que en las otras dos obras—; no obstante, el relato permite imaginar —o como menciona Coulon “representarse”— los episodios que sucedieron anteriormente. De este modo, el espectador puede observar el sufrimiento presente del duque al mismo tiempo que recrea el momento en que se dio cuenta de que ha sido abandonado. Algo similar sucede con el lector de la obra, quien si bien no puede observar al actor sobre el escenario, sí es capaz de imaginar las dos escenas: el

¹⁹⁰ “témoin de lui-même qui rend compte a posteriori de ses actes et de son existence”. Sarrazac llama al personaje tradicional “aggisant”, es decir, “el que actúa”, mientras que “souvenant” sería “el que recuerda”, o “recordante”. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 120.

¹⁹¹ Aurélie Coulon, “L’espace des possibles: analyse comparée du hors-scène dans *Dernier Remords avant l’oublie* et *Juste la fin du monde*”, op. cit., p. 209.

personaje narrando en el presente y despertando solo en una habitación. De esta forma, ambas temporalidades cohabitan en su imaginación.

Este proceso de “representarse” los sucesos del pasado al tiempo que asistimos a la representación sobre el escenario tiene un efecto similar al producido por la fragmentación de la historia: el espectador se convierte en cocreador de la obra. Así como la puesta en escena de la elaboración del relato requería la participación de un lector/espectador activo que estableciera la relación entre los fragmentos y completara los huecos de la historia, la convivencia de temporalidades requiere un público que imagine las diversas escenas de ese relato — fragmentado, incompleto y maleable— y las ponga en relación con el presente de la escena. De esta forma, de acuerdo con Coulon, la obra no está terminada, sino *por construir* por un público activo,¹⁹² el cual, para participar en esta construcción, debe desarrollar una capacidad reflexiva e imaginativa.¹⁹³ Así, la doble temporalidad provocada por la narración en el teatro no sólo modifica el estatuto del personaje, sino también del espectador.

Otra consecuencia del encuentro entre narración y teatro se relaciona con la presencia de cuerpos que implica la escena. El relato tiene ya la capacidad de evocar los sucesos que refiere, capacidad que el teatro amplía, pues por medio de la voz y el cuerpo de los actores, la evocación se convierte en invocación. Ya en el primer capítulo había mencionado la tesis de Mircea Eliade sobre la “abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos”, esto es, la capacidad que tiene el rito de subsumir presente y pasado, de manera que lo que fue alguna vez —“en el origen”— vuelve a suceder. Ésta es la potencia que el teatro le otorga al relato, la de adelgazar las barreras temporales y permitir que lo narrado se manifieste en escena. Como afirmé siguiendo a Ismail Kadaré, esto suele traducirse en el teatro como el

¹⁹² Aurélie Coulon, “L’espace des possibles: analyse comparée du hors-scène dans *Dernier Remords* avant l’oubli et *Juste la fin du monde*”, *op. cit.*, p. 215.

¹⁹³ *Idem.*

regreso de los muertos,¹⁹⁴ es decir, la aparición de personajes ya fallecidos en el presente de la representación. Este tipo de regreso me conduce al último efecto del encuentro entre narración y teatro, así como a una interpretación particular de *De Saxe, roman*: Georges es la única conciencia detrás de la empresa narrativa, de modo que la presencia de sus antiguos compañeros se debe a la encarnación de su propio recuerdo. En otras palabras, el duque recurre al relato para invocar a sus muertos. La forma en que esto sucede, las implicaciones que tiene esta posibilidad en mi interpretación de *De Saxe, roman*, del resto de las obras del ciclo de retorno al hogar y de la escritura lagarciana, así como la relación entre ésta y la presencia de la muerte son la materia del siguiente capítulo.

¹⁹⁴ Kadaré propone que es precisamente la necesidad de volver a reunirse con los muertos la que, en parte, da origen al teatro: “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”. Ismaél Kadaré, *Esquilo. El gran perdedor, op. cit.*, p. 43.

IV. La muerte, la imaginación

1. *Les revenants*

Si bien el retorno de Ellen y Chonegk al castillo provoca tanto la sorpresa como el cuestionamiento de Georges sobre el porqué de su regreso, el duque nunca se cuestiona la viabilidad del mismo y da por sentado que sus antiguos compañeros se encuentran una vez más a su lado. Sin embargo, si tomamos la información de la obra, este regreso parecería, si no imposible, cuando menos poco probable. Georges mismo menciona las medidas que se tomaron en el ducado tras volver de su viaje:

Cuentan que prohibieron, “desde entonces”, que otras personas de su tipo, acróbatas o armonicistas, danzantes, actores y osos amaestrados, entraran, se introdujeran en la ciudad, Saxe-Meiningen, que franquearan los muros y pudieran acercárseme, incitarme a seguirlos una vez más con un relato como aquél.¹⁹⁵

Si la entrada a la ciudad ha quedado vedada para ese tipo de artistas, ¿cómo se explica que Ellen y Chonegk hayan podido introducirse hasta la habitación del duque en el castillo? Si el objetivo de esta prohibición era proteger a Georges, ¿cómo es posible que nadie se haya interpuesto en su camino?

Estas interrogantes ponen en cuestionamiento el regreso físico de los personajes, pero el resumen que realiza Chonegk de la vida de Ellen resulta más revelador: “Ellen Franz, ‘actriz en retiro’, la señorita Ellen Franz renunció definitivamente a su carrera de artista, abandonó el oficio [...] Había sido duquesa, pero dejó de mencionarlo, olvidando las joyas y los terciopelos... Murió por allá, creo”.¹⁹⁶ De este modo, Chonegk no sólo aborda el recorrido de Ellen tras

¹⁹⁵ "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". Jean-Luc Lagarce, "De Saxe, roman", *op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁶ "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". *Ibid.*, p. 239.

abandonar al duque, sino que incluye su muerte, poniendo punto final a su historia. Y sin embargo, aquí está ella una vez más, junto a Chonegk, en la habitación donde Georges se había aislado a su regreso. La reaparición de los antiguos compañeros del duque sólo es posible entonces en el terreno de la ensoñación, del delirio o —como propongo— de la invocación de los difuntos que el teatro hace posible.

En este sentido, Jean-Pierre Ryngaert y Emmanuel Motte proponen que en la obra de Lagarce existen categorías de personajes que se presentan constantemente. Una de ellas es la que denominan *revenants*,¹⁹⁷ la cual incluye tanto a los hijos pródigos, esto es, a los personajes que regresan al hogar —por ejemplo, el nuevo gobernador y Louis—, como a aquellos que formaron parte de un trío amoroso y se reencuentran varios años después de su separación.¹⁹⁸ Desde esta perspectiva, el regreso es solamente físico; no obstante, *revenant* también tiene la acepción de “aparecido”,¹⁹⁹ lo cual Rynagert y Motte subrayan al afirmar que este tipo de personajes suele convertirse en fantasma.²⁰⁰ La repentina aparición de Ellen y Chonegk se explica en este contexto: son *revenants* en tanto que regresan físicamente a la habitación del duque y porque son apariciones.

Ahora, ¿cuál es el motivo de su retorno? Una primera respuesta se deriva de un caso similar, aquél de *Solaris*, de Stanislaw Lem. En esta novela, un grupo de científicos investigan el océano que cubre la superficie de un planeta hasta que un fenómeno extraño comienza a suceder: seres de figura y comportamiento humano se aparecen dentro de la estación de investigación. De acuerdo con uno de los científicos, estos seres —a los cuales llaman “visitantes”— “No son

¹⁹⁷ Literalmente, “el que regresa”.

¹⁹⁸ Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert, “S’essayer à des rôles : l’identité en question”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 212. Como mencioné en el primer capítulo, *De Saxe*, roman tiene la particularidad de pertenecer a ambos ciclos de retorno, tanto a las obras del hijo que regresa al hogar, como a aquéllas de los amantes que se reencuentran.

¹⁹⁹ Image d’un défunt qui apparaît en divers lieux, sous diverses formes. Dictionnaire de l’Académie française, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2367>, 14/07/20.

²⁰⁰ Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert, “S’essayer à des rôles : l’identité en question”, *op. cit.*, p. 212.

personas, ni tampoco réplicas de determinadas personas, sino una proyección materializada de lo que contiene nuestro cerebro, en relación con una persona en concreto”.²⁰¹ En otras palabras, los visitantes son la manifestación física de los pensamientos que los personajes albergan sobre otro individuo. Además, estas figuras no surgen a partir del pensamiento sobre cualquier persona, sino que se basan en aquello que está más grabado en la mente de los personajes, lo que 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”.²⁰² Así, por ejemplo, el protagonista de la novela es “visitado” por su esposa, Harey, quien se suicidó varios años atrás. Si utilizamos los conceptos del texto de Lem, Ellen y Chonegk pueden ser interpretados como los visitantes del duque, la materialización de su quiste psíquico, el cual consistiría en el recuerdo de la experiencia traumática del abandono. Esto explicaría que Georges se enfoque en dicha vivencia y que omita los episodios alegres de su historia: los visitantes se manifiestan porque son parte del recuerdo problemático del cual el duque no puede deshacerse. Como afirma Florence Fix sobre los personajes de *Juste la fin du monde*, “si hay algo de lo que [los personajes] se acuerdan, es de los resentimientos y las disputas”.²⁰³

Resulta necesario enfatizar, sin embargo, que este centrarse en la experiencia dolorosa no es solamente un rasgo del personaje, sino además, parte de la visión de mundo propuesta por la obra e incluso una decisión autoral (consciente o inconsciente). Esto es, la puesta en escena del pasado no implica necesariamente la exclusión de las vivencias dichas: no sólo el quiste psíquico puede manifestarse sobre el escenario. Por ejemplo, de acuerdo con Sarrazac, una parte

²⁰¹ Stanislaw Lem, *Solaris*, Joanna Orzechowska (trad.), Madrid, Impedimenta, 2014, p. 155.

²⁰² *Ibid.*, p. 119.

²⁰³ “S’il est bien quelque chose dont ils se souviennent ce sont les rancœurs et les différends”. Florence Fix, “La mémoire, « l’histoire d’avant », dans *Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l’oubli*”, *op. cit.*, p. 136.

de la producción dramática de Marguerite Duras —cuya escritura apasionaba a Lagarce—²⁰⁴ aborda la rememoración, mas no del trauma, sino de la experiencia del amor.²⁰⁵ De este modo, afirma Sarrazac, la obra de Duras, a diferencia de aquella de Lagarce “parece estar abierta a la felicidad”.²⁰⁶ Tanto en Lagarce como en Duras, por tanto, el teatro permite introducir el pasado al presente de la representación; pero mientras que en Duras el énfasis está en experimentar los sueños y deseos que habrían podido suceder, en Lagarce —cuando menos en *De Saxe, roman*— se encuentra en revivir el dolor de los sueños y las promesas que quedaron sin cumplir: para ella, posibilidad de una nueva vida; para él, la condena de las vidas no vividas.

Una segunda posible causa de la presencia de los *revenants* es propuesta por Ryngaert y Motte, quienes afirman que este tipo de personajes comparten una función en la obra de Lagarce: contar su historia,²⁰⁷ que es precisamente el caso de Ellen y Chonegk. La aparición de los antiguos compañeros del duque responde, por tanto, a la necesidad de éste de narrar su experiencia, podría decirse incluso que han vuelto de entre los muertos sólo para ayudar a Georges a cumplir esa tarea que, como vimos, es casi imposible de realizar. En este sentido, Boula sostiene que la retrospección del personaje lagarciano convoca a otras voces para dotar de sentido a su historia,²⁰⁸ justo como hace el duque en el presente de la obra. Esto explicaría, así mismo, que el conflicto no se sitúe entre los personajes, sino entre ellos y la narración, pues es la necesidad de Georges de dar cuenta de su historia, ordenarla y comprenderla, la que convoca —e invoca— a los *revenants*.

Más aún, si Ellen y Chonegk son materialización del recuerdo del duque y no sus antiguos compañeros (ya muertos), es posible interpretar que estos son producto del

²⁰⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, op. cit., p. 60.

²⁰⁵ Jean-Pierre Sarrazac. *Théâtres intimes*, op. cit., p. 152.

²⁰⁶ "paraît ouverte au bonheur". *Ibid.*, p. 153.

²⁰⁷ Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert, "S'essayer à des rôles : l'identité en question", op. cit., p. 212.

²⁰⁸ Marie-Isabel Boula, "Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »", op. cit., p. 49.

desdoblamiento de la conciencia de Georges. Un proceso similar observa Sarrazac en la obra de Samuel Beckett, en la cual la relación entre personajes distintos cede su lugar a una “figura” que examina su existencia y se enfrenta a múltiples y contradictorios estados de sí mismo.²⁰⁹ En otras palabras, el personaje *souvenant* —es decir, la conciencia principal detrás de la rememoración y la narración— ya no se encuentra con los otros, sino tan sólo con distintas instancias de su propio ser, las cuales, en *De Saxe, roman*, comparten un mismo objetivo (y fracaso): contar la historia que les sucedió. Ya sea como *revenants*, visitantes o desdoblamientos de una conciencia, el reencuentro de Georges con Ellen y Chonegk sucede siempre en el terreno de lo imaginario. Ésta es una de las características más significativas de *De Saxe, roman* y, como veremos, de la obra de Lagarce: la constante aparición de procesos imaginativos y creativos —en este caso, narrar una historia— que tienen la capacidad de incidir en la realidad.

Una de las implicaciones más relevantes de la presencia de la imaginación en *De Saxe, roman* es su liga con los tiempos que conviven en la obra. Mencioné que el teatro permite que los hechos ya acontecidos vuelvan a suceder en el aquí y ahora de la representación, de modo que narrar en el teatro no implicaría exclusivamente la evocación, sino también la invocación del ayer. En este sentido, Sarrazac sostiene que el presente puede ser utilizado para convocar, pero también para reformular el pasado.²¹⁰ Es decir, una vez que se ha logrado la invocación del ayer, una vez que éste se manifiesta frente a los personajes —en forma de *revenants*, encarnados a través del cuerpo y la voz de los actores— surge la voluntad de volver a interactuar con ellos, no sólo de comunicarse, sino además, de actuar y modificar la historia que vivieron. ¿En qué consiste dicha modificación? Principalmente, en tomar otras decisiones, aprovechar las oportunidades desperdiciadas, obtener diferentes resultados, en pocas palabras, experimentar las

²⁰⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 128.

²¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac. “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, *op. cit.*, p. 11.

vidas no vividas. De esta forma, lo que presenciamos en escena no es únicamente aquello que aconteció, sino diferentes versiones del ayer, alteradas por la conciencia que recuerda y relata: lo que sucedió, pero también lo que no sucedió y se hubiera deseado que sucediera. La obra se convierte así, según Sarrazac, en un “Inventario de posibilidades, incluso prescritas, donde el autor señala las bifurcaciones inesperadas del curso de la existencia”.²¹¹ Infiltrado por la imaginación y el deseo de otra vida, el pasado se convierte en otro tiempo. En francés, con frecuencia se le ha llamado “conditionnel”,²¹² que en español correspondería al condicional compuesto, es decir, ya no “lo que pasó”, sino lo que “habría podido pasar”.

Una consecuencia de la aparición de este tiempo en la obra de Lagarce puede ser llamada “diálogo virtual”,²¹³ esto es, un diálogo que no tuvo lugar, pero que el personaje imagina durante la reformulación de su pasado. Así, por ejemplo, en *De Saxe, roman* Chonegk le afirma a Georges: “...nos haces falta, no te lo habíamos dicho, a veces nos haces falta...”.²¹⁴ Se trata de un diálogo que sucede en el presente, sin embargo, ya que el reencuentro con sus antiguos compañeros es imaginario, bien podría interpretarse no ya como lo que dijo Chonegk, sino como lo que a Georges le gustaría que su amigo dijera, o bien, lo que le habría gustado que dijera en el pasado. Si el reencuentro es imaginario, los diálogos que nunca sucedieron son de pronto posibles. En este sentido, la presencia de los *revenants* permite continuar las conversaciones que fueron interrumpidas y, más aún, cumplir con las promesas y los planes que fueron abandonados.

²¹¹ "inventaire des possibles, même forclos, où l'auteur signale des bifurcations inattendues du cours de l'existence". *Ibid.*, p. 12.

²¹² Así lo hacen autores como Jean-Pierre Sarrazac, (en “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, *op. cit.*, p. 12. y *Théâtres intimes, op. cit.*, p. 155.), Francois Rancillac (“UN INFINI PAYS LOINTAIN. Entretien avec François Rancillac”, *Europe*, N° 969-970 / Janvier-Février 2010, p. 85) y Jean-Pierre Thibaudat (“LAGARCE, DE CLYTEMNESTRE À ULYSSE” en *Europe*, N° 969-970 / Janvier-Février 2010, p. 105).

²¹³ Armelle Talbot utiliza el término “dialogue virtuelle” al referirse a la inclusión de disculpas anticipadas en el discurso de los personajes ante posibles objeciones. De esta forma, un “diálogo virtual” o imaginario tiene lugar en la mente del emisor, el cual le permite “anticiper les objections qui pourraient lui être faites”. Armelle Talbot, “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, p. 265.

²¹⁴ "tu nous manques, nous ne te l'avons pas dit, tu nous manques parfois". Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 233.

Este tiempo en condicional —al que Sarrazac también llama utópico y ucrónico—²¹⁵ es posible interpretarlo como otro tipo de retorno. En el primer capítulo revisé la noción de espíritu del resentimiento —siguiendo la interpretación que realiza Teodoro Mora de la obra de Nietzsche— y lo definí como la mirada que se dirige hacia el ayer, esto es, como la insistencia en pensar el pasado y el deseo de modificarlo. Es precisamente este deseo el que muestra el duque, y el que impulsa la empresa narrativa. De esta forma, al plantear la pregunta “¿Qué es lo que Georges busca al reformular su historia?” es posible responder con las palabras del filósofo alemán: “que las cosas hubieran sido de otra manera a como son”.²¹⁶ Pero donde la voluntad encuentra un callejón sin salida al ser incapaz de modificar el pasado, la imaginación ve un escenario de teatro, en el que las vidas no vividas aún son posibles.

En cuanto a las implicaciones de esta mirada en el pasado, así como de la posibilidad de reformularlo, Sarrazac sostiene que en la obra de Lagarce conducen a una actitud activa e imaginativa, dado que se trata de una invitación a vivir una segunda vez y alterar la forma en que sucedieron las cosas.²¹⁷ Dirigir el pensamiento hacia el ayer y modificarlo sería entonces la consigna hacia el lector/espectador. Por lo tanto, el efecto que produce una obra de este tipo va más allá, afirma Sarrazac, de una constatación del vacío²¹⁸ —como el que podría implicar, por ejemplo, la imposibilidad de narrar la historia en *De Saxe, roman*— ya que “remontar en el pasado, en sentido contrario a la vida [...] viene acompañado siempre de un desafío a los hechos, a los sucesos, a la muerte”.²¹⁹ Un mundo donde es posible superar los hechos, incluso la muerte, por medio de una mirada imaginativa es, para Sarrazac, la visión (y quizás la lección) que se deriva de la obra de Lagarce.

²¹⁵ "utopique et uchronique" Jean-Pierre Sarrazac, "Jean-Luc Lagarce, Le sens de l'humain", *op. cit.*, p. 12.

²¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, *op. cit.*, p. 128.

²¹⁷ Jean-Pierre Sarrazac, "Jean-Luc Lagarce, Le sens de l'humain", *op. cit.*, p. 12.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁹ "Car la remontée dans le passé [...] s'accompagne toujours d'un défi aux faits, aux événements, à la mort". *Idem.*

¿Hasta qué punto es posible reformular el ayer en *De Saxe, roman*? Observamos ya que por medio de la narración en el teatro el duque es capaz de volver a experimentar su historia; sin embargo, se concentra casi exclusivamente en el dolor del abandono y el regreso al castillo. En segundo lugar, el personaje ha invocado a los muertos a través de un proceso ligado a la imaginación y a la función ritual del teatro, de modo que no sólo experimenta las emociones del pasado, sino que éste es encarnado sobre la escena. Esto le permite a Georges volver a interactuar con sus antiguos compañeros, cuestionarlos sobre sus acciones pasadas e incluso “hacerlos decir” lo que le gustaría escuchar o le hubiera gustado escuchar. No obstante, más que continuar las conversaciones que fueron interrumpidas, el trío orienta sus esfuerzos hacia la empresa narrativa, presumiblemente, bajo la premisa del duque de dar orden y sentido a su vivencia. Contar la historia cumple entonces la función de un nuevo proyecto compartido: ya no es posible recorrer los caminos y representar su historia, pero cuando menos les queda narrarla. Sin embargo, la elaboración del relato se muestra como una tarea casi imposible, pues las piezas se encuentran rotas o dispersas, se han perdido y, peor aún, están hechas de un material maleable. De esta forma, la modificación del pasado se da a pesar de la voluntad de los personajes, es decir, lo alteran porque han olvidado o ignoran algunas partes de la historia, mas no porque le otorguen un nuevo significado a lo que aconteció. En este sentido, modificar la historia implica enredarla, confundirla, contarla mal, pero no reformularla, por lo que estos cambios sólo dan cuenta del fracaso de la empresa narrativa.

Más aún, el inicio y el final de la obra apuntan a que el intento de narración que observamos es parte de otro procedimiento mucho más extenso.

Ellen.- ¿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, de eso que vivimos juntos, con asombro...²²⁰

De este parlamento se deriva que el trío ha abordado la historia en múltiples ocasiones anteriores, de manera que éste no es más que un nuevo intento de elaborar su relato. Por su parte, Chonegk termina la obra de la siguiente forma: “Chonegk, sí... Chonegk... ya hablaré de él más adelante...”.²²¹ Lo que esto implica es que la narración continúa incluso tras el final de la obra. Si la empresa narrativa se ha llevado a cabo en diversas ocasiones previas y continuará en el futuro, es posible interpretar que la elaboración del relato no sólo es una tarea incompleta, sino también cíclica: tras el final de la obra, los personajes intentarán, una vez más, “como cada vez”, hablar “de la misma cosa”.

Que la construcción del relato sea un proceso interminable permite considerarlo un ejemplo del cuarto tipo de retorno, esto es, la secuencia de acciones periódicas que forman un ciclo y que, como vimos desde Esquilo hasta Beckett, puede ser experimentado como una condena.²²² Mencioné también que Nietzsche plantea, por su parte, la posibilidad de alegrarse por el eterno retorno, pero Borges —que escribió constantemente sobre el tema— afirmó que el filósofo alemán “Buscó la idea más horrible del universo [el eterno retorno] y la propuso para delectación de los hombres”.²²³ En cuanto a *De Saxe, roman*, si tomamos en cuenta la imposibilidad de elaborar el relato de manera exitosa, así como la reactivación del recuerdo doloroso, la repetición infinita de estas experiencias también se muestra como una condena.

²²⁰ "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...". Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 225.

²²¹ "Chonegk, oui... Chonegk... j'en reparlerai...". *Ibid.*, p. 239.

²²² En el caso de Beckett, no es ésta la única interpretación posible. En el siguiente capítulo abordaré el retorno en el lenguaje y se verá que más que una condena, el proceso cíclico e interminable de enunciar es el motor que empuja la creación de la obra.

²²³ Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, p. 94.

Cierto, el teatro y la imaginación permiten subsumir el tiempo y reunirse físicamente con los ausentes, pero el duque es incapaz, no sólo de reinterpretar su experiencia, sino de darle la forma de un relato. El mundo propuesto por *De Saxe, roman* no es realmente uno que haga posible la reformulación del pasado observada en la obra de Duras, en la cual, en palabras de Sarrazac, es posible “...remontar y [...] reinventar el tiempo del amor”.²²⁴ En el texto de Lagarce, a pesar de los procesos imaginativos, hay cosas de las que resulta imposible escapar. Georges logra revertir la muerte de Ellen y Chonegk, así como su abandono, pero hay algo que permanece: no ya los detalles de lo sucedido —pues partes del relato han sido olvidadas—, sino la interpretación que realiza el duque de su pasado, el sufrimiento que los hechos le provocaron y que experimenta una y otra vez con cada intento fallido de narración.

2. Regreso triunfal, regreso imaginario

¿Cómo modifica esta interpretación de los personajes como *revenants* el resto de las obras del ciclo de retorno al hogar? Vimos que el nuevo gobernador experimenta el nombramiento y el regreso como una alegría que sin embargo se transforma rápidamente en resignación y en una renuncia al futuro. Un elemento que podría explicar esta reacción es la presencia de la muerte. Que el protagonista se pregunte “en el punto en que me encontraba, ¿me podría haber pasado algo mejor?” y “¿No es así como debo terminar?” en lo que parecería ser el punto más alto de su vida podría entenderse si ésta estuviera a punto de terminar. Es decir, la amargura de su reacción ante el supuesto éxito se explicaría si su muerte se encontrara cercana, ya que le sería casi imposible disfrutar del logro recién obtenido cuando sabe que todo aquello habrá de terminarse pronto. Esta posibilidad justificaría también que las aspiraciones pasadas hayan desaparecido: si

²²⁴ “...remonter et [...] réinventer le temps de l’amour”. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes, op. cit.*, p. 152.

la muerte se encuentra próxima, no habrá más tiempo para realizar nuevos proyectos después de ser gobernador, por lo que esta empresa es en efecto la última en su vida.

Pero la muerte del personaje no se infiere únicamente de sus propias preguntas, sino que también es mencionada por otros personajes. Ya antes la madre había afirmado que creía que su hijo había fallecido, conclusión que la hermana compartía: “Hace mucho tiempo ya’, dijo alguien, ‘que creíamos que había muerto’”²²⁵ y continúa: “Muerto o desaparecido. Tragado por la tierra, también, tal vez, o incluso pulverizado en un accidente de carretera...”²²⁶ A estas constantes alusiones a la muerte por parte de dos miembros de la familia es posible añadir un parlamento o incluso una confesión del propio protagonista: “sé que no es más que eso, un sueño, o incluso, en última instancia, en la última de las instancias, es que regresé aquí, después de mi muerte, sin ninguna razón, como una pequeña broma... Un mal momento que hay que pasar”.²²⁷ Este parlamento sugiere que el regreso físico del nuevo gobernador no es real, sino una ensoñación o el regreso de un muerto, o en términos de *De Saxe, roman*, que él mismo es un *revenant*. De esta forma, la obra misma es el sueño de un hombre moribundo que, desde su lecho de muerte, imagina un último retorno triunfal al hogar. Así lo interpreta también Jean-Pierre Sarrazac, quien afirma que aquello que observamos es el sueño o la pesadilla del personaje principal, quien tras haber llegado al final del camino no existe más que “a título póstumo”.²²⁸ Esta lectura explicaría tanto la ausencia de planes a futuro como la dificultad para disfrutar de la dicha del éxito, ya que permanecería en él la conciencia de que no se trata de un regreso real, sino tan sólo de una fantasía. Esta interpretación implicaría, además, la presencia de distintas

²²⁵ “« Longtemps déjà, dit quelqu’un, qu’on le croyait mort. »”. *Ibid.*, p. 157.

²²⁶ “Mort ou disparu. Englouti aussi, c’est possible, ou écrasé encore dans un accident de la route”. *Idem*.

²²⁷ “je sais que ce n’est que cela, un rêve, ou encore, à la limite, à l’extrême limite, moi, après ma mort, revenu là sans raison, comme une petite plaisanterie... Un mauvais moment à passer”. *Ibid.*, p. 170.

²²⁸ “à titre posthume”. Jean-Pierre Sarrazac, “De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, op. cit.*, p. 278.

manifestaciones del retorno: no sólo aquél del personaje al hogar, sino del muerto al espacio de los vivos, así como de la necesidad del individuo de voltear hacia el pasado, en este caso, de pensar en el hogar que abandonó años atrás.²²⁹

La interacción del nuevo gobernador con los otros personajes se explicaría también por el hecho de que sea un moribundo. Mencioné que su silencio provoca que el resto de los personajes le dirijan casi la totalidad de su discurso sin mayor interrupción, de modo que el recién llegado es definido por lo que el resto de los personajes afirman sobre él. Al respecto, Sarrazac señala que el protagonista se encuentra a la merced de lo que los otros piensan o recuerdan de él, aunque se traten de versiones contradictorias,²³⁰ por lo que cada uno de los personajes transmite su propia visión. Este proceso de expresarse sobre alguien que no responde, Sarrazac lo asemeja con lo que sucede en un funeral: “Alrededor del protagonista se organiza así una *ceremonia de despedida* en donde resuenan en modo polifónico las voces con frecuencia discordantes de los testigos de su existencia llegada a su fin”.²³¹ Esta lectura explica que la interacción del nuevo gobernador con el resto de los personajes sea casi nula, pues estos se comportan como si él ya estuviera muerto y ellos acudieran, ya no a la recepción triunfal del nuevo gobernador, sino a su velorio o su “ceremonia de despedida”.

Que la obra sea la ensoñación de un moribundo se relaciona con el concepto de vidas no vividas. Los planes que se hicieron pero fueron cancelados no desaparecen, sino que se convierten en parte del sujeto, quien carga con los hechos que imaginó y deseó pero nunca

²²⁹ Sarrazac mismo afirma que es la conciencia de la muerte la que permite al personaje narrar su historia: “Pour accéder au statut de témoin, l’Impersonnage doit se situer en un endroit précis: une sorte de promontoire, qui n’est autre que le seuil de la mort. Dans cette tendance philosophique du drame —qui, à l’origine et particulièrement chez Strindberg, doit tout à Schopenhauer— on ne peut rendre compte de la vie que du fond de son tombeau”. Jean-Pierre Sarrazac, “Le témoin et le Rhapsode ou Le Retour du conteur”, en *Le geste de témoigner*, p. 19. En el caso del nuevo gobernador, la muerte le permite no sólo elaborar el relato de su vida, sino imaginar y vivir su regreso, es decir, crear una obra de teatro.

²³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, “De la parabole du fils prodigue”, *op. cit.*, p 278.

²³¹ “S’organise ainsi, autour du protagoniste, une *cérémonie des adieux* où retentissent, sur un mode polyphonique, les voix souvent discordantes des témoins de son existence parvenue à son terme”. Idem.

sucedieron. De este modo, el regreso por medio de la imaginación le permite experimentar aquellas vidas que no acontecieron, completar esas posibilidades de la existencia que quedaron truncas. Así, mientras que en *De Saxe, roman* el protagonista es capaz de reunirse con aquellos que lo abandonaron y con quienes había planeado una vida juntos, en *Retour à la citadelle* el personaje logra experimentar un regreso triunfal al hogar.

Sin embargo, si en el caso del duque la reaparición de Ellen y Chongek no conducía a la dicha sino a la reexperimentación constante del pasado doloroso, en el caso del nuevo gobernador su presencia no provoca en los otros más que decepción, miedo y la reapertura de las viejas heridas, y en sí mismo, una alegría menoscabada por la conciencia de su muerte cercana. Por lo tanto, incluso cuando crea un mundo imaginario donde logra regresar a casa de manera triunfal, incluso en su fantasía, donde podría satisfacer todos sus deseos y completar aquellos planes que no sucedieron, el protagonista es incapaz de experimentar un resultado afortunado. Parecería entonces que hay algo en el personaje mismo que le impide tener éxito a pesar de que ya no existen barreras materiales que lo detengan, puesto que pudiendo imaginar un retorno dichoso, se asigna a sí mismo el fracaso, incluso en su propia creación imaginaria. La interpretación que el nuevo gobernador hace del mundo y la imagen que proporciona de éste es la de un lugar en donde la vida no se realizó, donde ni los planes ni los deseos se cumplieron, por lo que debe ser remplazado por un mundo imaginario. No obstante, este espacio imaginario tampoco proporciona alivio alguno, puesto que tan sólo conduce a una nueva desdicha, de modo que la salida imaginaria se convierte en una condena. De esta forma, tanto en *Retour à la citadelle* como en *De Saxe, roman* es posible vivir otra vida por medio de la imaginación, volver atrás y tomar otras decisiones, desafiar a los hechos y a la muerte, ¿pero interpretar la existencia

de manera distinta, experimentarla de una forma menos desdichada? Lagarce parecería decir que no.

3. En el umbral

En el caso de *Juste la fin du monde*, como lo anuncia el protagonista, es la muerte la que detona tanto el regreso físico como la palabra, la intención, al menos, de poner fin a la ausencia y al silencio: “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 [...] decir solamente,/ mi muerte próxima e irremediable...”.²³² De acuerdo con Jean-Pierre Sarrazac, la muerte detona, además, la reflexión sobre la propia vida, y con ella, la narración en el teatro. En este sentido, y como se vio anteriormente, Sarrazac recurre al texto *El narrador* de Walter Benjamin, pero también a la lectura que realiza Lacan del personaje de Antígona, quien —de acuerdo con el psicoanalista francés— sólo puede vivir y reflexionar sobre la vida porque ya ha perdido la suya, porque se encuentra más allá.²³³ En *Juste la fin du monde*, no hay un intento de narración como el que tenía lugar en *De Saxe, roman*; no obstante, lo que sí es posible observar es un proceso de construcción de la obra vinculado a un relato.

En el segundo monólogo de Louis, éste aborda diversas reacciones que experimentó con relación a su muerte. Una de ellas es el deseo de que los demás lo acompañen para que no esté solo,²³⁴ el cual se transforma más adelante en la posibilidad de ver a los otros después de morir, como en un sueño o en una fantasía, y así poder manejarlos: “Los imaginamos en un desfile, los vemos,/ son nuestros ahora, [...] los organizamos y hacemos y rehacemos el orden de sus

²³² "l'année d'après,/ malgré tout,/ l'année d'après,/ je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage,/ pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision [...] seulement dire/ ma mort prochaine et irrémédiable...". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, pp. 207, 208.

²³³ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 148.

²³⁴ Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 243.

vidas”.²³⁵ En el contexto del retorno de los muertos que introduce *De Saxe, roman*, este deseo abre la posibilidad de interpretar el regreso del protagonista como un proceso imaginario mediante el cual “hace y rehace” diversas escenas con los miembros de su familia. Esto se observa, por ejemplo, en la primera escena de la segunda parte, en la que Louis relata su despedida del hogar, en particular, la forma en que Antoine agita las llaves de su coche desde el quicio de la puerta para recordarle que es hora de partir. El hermano mayor resiente este gesto por lo que concluye su relato con las siguientes palabras: “es de eso de lo que me vengo”.²³⁶ Las escenas que siguen son aquéllas en que un Antoine alterado deja brotar sus emociones, afirma que todos están en su contra, llora, acusa y confiesa. Por tanto, es Louis quien imagina dichas escenas y “se venga” de su hermano al hacerlo actuar de esa forma y proferir esas palabras.

Lo que esto implica es que lo que observamos en la obra no son ya los sucesos que tuvieron lugar al regreso de Louis, ni la escenificación del relato de dichos sucesos, sino tan sólo una versión de los mismos, es decir, una construcción ficcional del protagonista basada en su propia vida. Ésta es una lectura similar a la que realiza Héléne Kuntz, quien afirma que la interacción con los personajes en *Juste la fin du monde* puede ser vista como la exteriorización de una escena interior e incluso como una “proyección de fantasmas del personaje principal”.²³⁷ En este mismo sentido, Borowski y Sugiera subrayan que Louis había soñado con el regreso durante todo un año antes de su muerte, y que se trata de un retorno de naturaleza más potencial que factual.²³⁸

²³⁵ "On les imagine à la parade, on les regarde, ils sont à nous maintenant [...] on les organise et on fait et refait l'ordre de leurs vies". *Idem*.

²³⁶ "C'est de cela que je me venge". *Ibid.*, p. 264.

²³⁷ "projection des fantasmes du personnage central". Héléne Kuntz, "Aux limites du dramatique", *op. cit.*, p. 18.

²³⁸ Mateuz Borowski y Malgorzata Sugiera, « Non, ça ne se passe pas là, devant moi ». La mimésis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien”, *op. cit.*, p. 89.

¿A qué se debe esta elaboración o exteriorización de escenas? De acuerdo con Laura Née, el teatro permite tanto escribir como actuar las escenas que no sucedieron,²³⁹ de manera que la construcción que Louis realiza le otorga la posibilidad de modificar su historia, de reescribirla y reexperimentarla de manera distinta. Si dirigir la mirada hacia el pasado es una forma de retorno —el espíritu de resentimiento en palabras de Nietzsche—, el protagonista de *Juste la fin du monde* tiene éxito donde la voluntad fracasa, puesto que es capaz de cumplir el deseo de “que las cosas hubieran sido de otra manera a como son”.²⁴⁰ Al terminar el relato sobre lo que ocurrió a su regreso, Louis declara: “un día me otorgué todos los derechos”,²⁴¹ por lo que no resulta difícil pensar que entre estos estaba el derecho de cambiar su pasado. Como en *De Saxe, roman y Retour à la citadelle*, la imaginación le permite al protagonista volver al hogar y reunirse con sus seres queridos, en otras palabras, vivir las vidas no vividas.

Los efectos de la presencia de la muerte se observan así mismo en los dos monólogos de Louis. En el primero trata de explicar las emociones que lo motivaron a regresar, pero también la forma en que se relacionó con los otros: “siempre me abandonaron porque yo pido el abandono”,²⁴² mientras que en el segundo da cuenta de sus diversas reacciones al saber que moriría y concluye con una confesión sobre su comportamiento: “si reflexionan un momento podrían admitirlo,/ era tan falso,/ yo sólo aparentaba”.²⁴³ De esta forma, el relato conduce al protagonista a la reflexión sobre su propia vida, y aunque esta tendencia parecería casi inherente a la narración ya que por lo general ésta aborda hechos ya sucedidos, como señalaba Sarrazac, es la muerte la que le concede al narrador la perspectiva suficiente para hacer una suerte de síntesis

²³⁹ Laura Née, “Jean-Luc Lagarce: du poids de l’héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l’insoutenable inconvénient d’être né”, *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁰ Teodoro Mora, Eterno retorno, narración y autosuperación, *op. cit.*, p. 128.

²⁴¹ “Un jour, je me suis accordé tous les droits”. Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 264.

²⁴² “on m’abandonna toujours car je demande l’abandon”. *Ibid.*, p. 230.

²⁴³ “si vous réfléchissiez un instant vous pourriez l’admettre/ c’était tellement faux,/ je faisais juste min de”. *Ibid.*, p. 247.

de su existencia, en otras palabras, Louis es capaz de sacar conclusiones sobre su vida precisamente porque ésta ha terminado.

Otro momento en *Juste la fin du monde* que conduce a su interpretación como una puesta en escena de un pasado imaginario es el intermedio. Este pasaje es descrito al inicio del mismo por Louis como “una noche a mitad del día”, en la cual “no vemos nada, escucho sólo los ruidos, escucho, estoy perdido y no encuentro a nadie”.²⁴⁴ El resto de los personajes se encuentra también sumido en esta obscuridad y separado, a excepción de Antoine y Suzanne, quienes permanecen juntos. Mientras que la reacción de la madre es la angustia ante lo extraño de la situación, Louis tiene un monólogo en el que relata: “Después, todavía en mi sueño,/ todas las recámaras de la casa se encontraban alejadas una de otra,/ y jamás podía llegar a ellas,/ tenía que caminar por horas y no reconocía nada”.²⁴⁵ Este parlamento sitúa al protagonista después de los eventos que observamos en el presente de la obra, a los cuales describe como un sueño, de manera que es posible interpretar que Louis se encuentra en el futuro y dirige su mirada hacia el ayer, por lo que la obra es producto de la retrospectiva, mas no exactamente un recuerdo —o la escenificación de uno—, pues como se vio antes, hay un proceso imaginario que altera el comportamiento y las palabras de los personajes, lo que sucedió “en realidad”. El intermedio es entonces una pausa en dicho procedimiento, una suspensión de la ficción elaborada por Louis, como si éste se hubiera tomado un descanso y los personajes descubrieran de pronto que eran parte de una obra.²⁴⁶

²⁴⁴ "C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien, j'entends les bruits, j'écoute, je suis perdu et je ne retrouve personne". *Ibid.*, p. 255.

²⁴⁵ "Et ensuite, dans mon rêve encore,/ toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres,/ et jamais je ne pouvais les atteindre,/ il fallait marcher pendant des heures et je ne reconnaissais rien". *Ibid.*, p. 256.

²⁴⁶ En la puesta en escena de Michel Raskine en la sala Richelieu, la obra sucede delante de la cortina y se extiende hacia el espacio de la orquesta, de manera que “le espace fictionnel et le théâtre lui-même”, con lo que se acentúa el carácter ficcional de la obra. Citado en Astrid Chauvineau, "Dossier", Barcelona, Flammarion, 2020, p. 163.

El intermedio permite, además, ver una faceta distinta de algunos personajes. Por ejemplo, Antoine pasa este segmento riendo y bromeando con su hermana, mientras que en el resto de la obra se le ve siempre enfadado, lleno de resentimiento, y es continuamente descrito como brutal. Por su parte, la madre deja su papel de intermediaria y muestra una profunda preocupación por Louis, pues pasa el intermedio buscándolo y cuando por fin lo encuentra y éste le pregunta por qué se encuentra tan alterada ella responde “No sé./ No es nada, pensé que te habías ido”,²⁴⁷ por lo que demuestra que no sólo le interesa el bienestar de sus otros hijos y que no es en absoluto indiferente a la ausencia de Louis. Este fenómeno es similar a lo que sucede en la película *Providence* de Alain Resnais, en la que se observan dos situaciones: por un lado, un hombre viejo y solo en una casa, y por otro, un drama familiar. Al final de la película, los personajes del drama se reúnen felizmente con el viejo y se entiende que la situación conflictiva era en realidad una ficción creada por el hombre, basada en personas de su vida, pero modificadas —y antagonizadas— por medio de un proceso creativo. De manera análoga, en el intermedio de *Juste la fin du monde* sería posible observar a los “verdaderos” personajes, y no ya las versiones que de ellos elabora Louis para su ficción, o su sueño. En suma, el intermedio permite identificar un énfasis en la imaginación, más específicamente, en el proceso de elaboración de la obra, de forma similar a lo que sucedía en *De Saxe, roman*, donde el acento estaba en la construcción del relato.

Si la obra es una ficción del propio Louis, los personajes son también creaciones suyas, resultado de sus propios pensamientos y emociones sobre los otros, como sucedía tanto en *Retour à la citadelle* como en *De Saxe, roman*. Este hecho permite asociarlas con la obra de Beckett, en particular, a la noción de “Figura” que propone Sarrazac. De acuerdo con éste, a lo

²⁴⁷ "Je ne sais pas/ Ce n'est rien, je croyais que tu étais parti". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 261.

largo del teatro del autor irlandés se observa una “renuncia a la relación interindividual [...] en favor de una Figura única que compulsa su propia vida, al tiempo que se enfrenta a la multitud discordante de estados, sucesivos o simultáneos, de sí mismo”.²⁴⁸ Sarrazac menciona el caso de Krapp, quien escucha grabaciones de él mismo cuando era más joven, así como de la pieza *That Time*, en la que el personaje escucha tres voces provenientes de distintos lugares, pero que en realidad son una misma, la suya,²⁴⁹ de modo que lo que observamos puede ser calificado como un “retrato escénico de un hombre en compañía de sus fantasmas íntimos”.²⁵⁰ Una situación análoga se presenta en tanto en *Juste la fin du monde* como en *De Saxe, roman* y en *Retour à la citadelle* pues es el personaje principal quien imagina a los otros y los hace actuar y decir, “los organiza”, en palabras del propio Louis. Esta disociación no se limita a las circunstancias de los personajes, sino que también puede manifestarse en el escenario: en el montaje que Lagarce hace de *Phèdre* de Racine, sólo dos actrices representan todos los papeles y, señala Marianne Bouchardon, “parecen revivir *a posteriori* toda la tragedia”,²⁵¹ en lugar de vivirla en el aquí y ahora de la escena. De esta forma, el impulso retrospectivo conduce a Lagarce, tanto en su trabajo de escritor como de director, a una reescenificación y reinención del pasado a través de la disociación de una conciencia que recuerda.

¿A qué responde este fenómeno? Sarrazac mismo lo compara con un niño que imagina a otras personas para combatir el miedo de estar solo en el mundo,²⁵² imagen que recuerda el deseo expresado por Louis de que todos lo acompañen tras su muerte, de llevárselos consigo para no estar solo. A este niño podría añadir ahora otro más, el que estudia Freud en *Más allá del*

²⁴⁸ "la renonciation à la relation interindividuelle [...] au profit d'une Figure unique qui compulsa sa propre vie et se trouve du même coup confrontée à la multiplicité discordante des états, successifs ou simultanés, de soi-même". Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 127.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 128, 129.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 130.

²⁵¹ Marianne Bouchardon, “« Sur le cimes de la grande forêt racinienne »”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 101.

²⁵² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 128.

*principio del placer.*²⁵³ Freud describe el caso de un niño que solía aventar los objetos que encontraba a su alrededor como parte de un juego en que la experiencia principal era la pérdida, esto es, jugaba a desaparecer dichos objetos al lanzarlos y, cuando era posible, los recuperaba para poder recomenzar el juego. De acuerdo con el psicólogo vienés, el niño escenificaba la vivencia dolorosa de la partida de la madre, su desaparición y posterior regreso, dado que apropiarse de esa experiencia la volvía placentera:

En la vivencia [el niño] era pasivo, era afectado por ella; ahora se ponía en un papel activo repitiéndola como juego, a pesar de que fue displacentera. Podría atribuirse este afán a una pulsión de apoderamiento que actuara con independencia de que el recuerdo en sí mismo fuese placentero o no.²⁵⁴

De manera similar, incluso si el retorno al hogar da pie al enfrentamiento, a reproches o acusaciones, y se encuentra marcado por la imposibilidad de comunicación, revivir la experiencia por medio de un acto imaginativo, de la elaboración y puesta en escena de una obra, les permite tanto a Louis como al duque apropiarse de dicha experiencia, dotarla de un nuevo sentido e incluso transformarla en un juego (en inglés, “play” puede ser tanto el verbo “jugar”, como el sustantivo “obra de teatro”, mientras que en francés “jouer” es al mismo tiempo “jugar”, “representar una escena” y “actuar”).

Retomando el tema de la muerte, el regreso de los antiguos compañeros del duque en tanto que *revenants* permite imaginar un escenario distinto en *Juste la fin du monde*: el fin de Louis no es “próximo e irremediable”, sino que ya ha acontecido. De acuerdo con la madre, tanto Antoine como Suzanne experimentan un gran deseo de hablar con su hermano y de que éste les responda, los motive, les autorice o les prohíba hacer una u otra cosa.²⁵⁵ Que Louis haya fallecido explicaría, en primer lugar, este intenso e insatisfecho deseo de interacción con él, y en

²⁵³ Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer” en *Obras completas, Tomo XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 14, 15.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁵ Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 238.

segundo lugar, su reaparición en el hogar, no para anunciar la muerte, sino tras haber sido invocado por el deseo y las palabras de los hermanos, de la misma forma en que el deseo de contar su historia invocaba a los antiguos compañeros del duque. Así, el regreso físico de Louis es también el regreso de los muertos que permite el teatro. En este sentido, la habitación de Louis es vista por Aurélie Coulon como una especie de monumento para conmemorar al difunto,²⁵⁶ y podría añadirse ahora, una tumba ante la cual los hermanos lo llaman y logran traerlo de vuelta, tal como sucedía en el caso del fantasma de Darío en *Los persas* de Esquilo. Un fenómeno similar se observa en *J'étais dans ma maison...*, pues la espera y el deseo de interactuar con el hermano menor, cuya cama y habitación cuidaron celosamente las hermanas, conduce al regreso imaginario del ausente. En este caso, la invocación no es del todo exitosa, pues el hermano reaparece, pero no como muerto que regresa, sino todavía moribundo, por lo que la posibilidad de comunicarse con él es incluso más lejana que la de entenderse con Louis o con el nuevo gobernador, caracterizados por su silencio.

En efecto, la necesidad y la imposibilidad de comunicación son preocupaciones al centro del ciclo de retorno al hogar. Por ejemplo, la familia de Louis experimenta el deseo de hablar e interactuar con él, pero si ya ha muerto, el acento se halla en las cosas que no le dijeron antes de que muriera, en aquello que no pudieron decirle, o bien, en lo que ahora que ha muerto desearían haberle dicho —deseo que se ajusta al espíritu del resentimiento nietzscheano, y palabras que se inscriben en el tiempo condicional del que hablaba Sarrazac. De este modo, la aparición del fantasma está relacionada con la necesidad de comunicarle al difunto todo lo que no pudo decirsele en vida. Esto se observa también a lo largo de *De Saxe, roman*, en especial cuando el duque le pregunta a sus compañeros cuántas cosas no le prometieron, y en *J'étais dans ma*

²⁵⁶ Aurélie Coulon, “L’espace des possibles: analyse comparée du hors-scène dans *Dernier Remords avant l’oubli et Juste la fin du monde*”, *op. cit.*, p. 207.

maison..., por ejemplo, cuando la madre espera que el moribundo se despierte y les diga “las cosas que esperamos escuchar por tanto tiempo”.²⁵⁷ Este fenómeno es significativo porque da pie en la obra de Lagarce a los diálogos virtuales, a las conversaciones imaginarias que permiten atravesar la frontera de la ausencia, incluso cuando ésta es supuestamente definitiva. En este sentido, Sarrazac aborda la obra de Herbert Achternbusch y afirma que las narraciones de vidas que ahí se encuentran responden al hecho de que dichas vidas en realidad nunca sucedieron,²⁵⁸ en otras palabras, las vidas que aparecen en la obra son precisamente aquéllas que no pudieron vivirse. De manera análoga, lo que observamos en *Juste la fin du monde*, así como en el resto de las obras de regreso al hogar, son los diálogos y las escenas que nunca tuvieron lugar, pero que son posibles a través de un proceso imaginativo.

La necesidad de decir lo que no se dijo oportunamente implica asimismo la existencia de una fuerte sensación de remordimiento, de un anhelo insatisfecho de hacer otra vida, el cual puede observarse, de hecho, en varios de los personajes de *Juste la fin du monde*. Se ha visto que Louis soñaba con el regreso, lo cual lo conduce a la escenificación de un retorno imaginario, pero además, de acuerdo con la madre, a Antoine le gustaría vivir de otra forma, tener más libertad y librarse de la sensación de estar obligado a hacerse cargo de la familia,²⁵⁹ mientras que Suzanne querría irse a otra parte y “vivir otra vida”.²⁶⁰ Este último anhelo es análogo al del personaje de la hermana en *Retour à la citadelle*, pero mientras que ésta reprochaba al protagonista no haber vuelto a tiempo y, por tanto, haber hecho imposible el cumplimiento de su deseo, Suzanne le expresa a su hermano su resignación:

No me voy, me quedo,/ vivo donde siempre he vivido, pero no está mal. [...] hay gente que, y es un gran número de gente, / hay gente que pasa toda su existencia ahí donde nació/ y donde

²⁵⁷ "...choses que nous avions tant espéré entendre". Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", *op. cit.*, p. 232.

²⁵⁸ Jean-Pierre Sarrazac., *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 121.

²⁵⁹ Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 237.

²⁶⁰ "vivre une autre vie". *Idem*.

nacieron sus padres antes que ellos,/ no son desgraciados,/ uno debe contentarse,/ o al menos no son desgraciados a causa de eso, no lo podemos decir,/ y tal vez ésa es mi suerte, esa palabra, mi destino, esa vida.²⁶¹

Esta postura conduce a Laura Née a afirmar que en los personajes lagarcianos se observa una “automutilación del deseo”,²⁶² pues son ellos mismos quienes se asignan la imposibilidad de llevar a cabo sus anhelos aun antes de intentar alcanzarlos, quienes renuncian a un mundo que creen inalcanzable.

De hecho, a lo largo de la obra de Lagarce se observa una disposición más bien negativa hacia los planes y esperanzas. En el caso de *De Saxe, roman*, el duque experimenta el abandono de sus compañeros que pone fin a sus sueños como un fracaso irreparable que cancela el futuro, mientras que en *Retour à la citadelle*, el triunfo de haber sido nombrado gobernador pierde su brillo con rapidez y los otros sueños tanto del protagonista como de su hermana son abandonados. En cuanto a *Juste la fin du monde*, a la resignación de Suzanne, puede añadirse el caso de Antoine, quien —según la madre— incluso liberado de la responsabilidad de hacerse cargo de la familia “se inventará otros obstáculos”²⁶³ para no llevar otra vida. En cuanto a *J'étais dans ma maison...*, la madre decide prolongar la espera y cuidar a su hijo moribundo, pero las hermanas parecen renunciar también a la posibilidad de comenzar una nueva vida, pues incluso la más joven decide esperar su momento para irse. De esta forma, los anhelos parecen siempre irrealizables, por lo que son cancelados de antemano, o bien, cuando se cumplen, no conducen más que a la infelicidad. La obra de Lagarce favorece entonces los sueños en tanto que fantasías o ilusiones, es decir, como procesos imaginativos, mas no como proyectos que puedan

²⁶¹ "Je ne pars, je reste,/ je vis où j'ai toujours vécu mais je ne suis pas mal./ il y a des gens et ils sont le plus grand nombre,/ il y a des gens qui passent toute leur existence là où ils sont nés/ et où sont nés avant eux leurs parents/ ils ne sont pas malheureux,/ on doit se contenter,/ ou du moins ils ne sont pas malheureux à cause de ça, on en peut pas le dire,/ et c'est peut-être mon sort, ce mot-là, ma destinée, cette vie". *Ibid.*, pp. 222, 223.

²⁶² Laura Née, “Jean-Luc Lagarce: du poids de l'héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l'insoutenable inconvénient d'être né”, *op. cit.*, p. 36.

²⁶³ "il se construira d'autres embûches". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 239.

materializarse en el futuro de los personajes. Parecería así que lo imaginario no sólo es un recurso para compensar todo aquello que no sucedió en la vida, sino además, un sustituto de la misma. En este sentido, vale la pena mencionar que la presencia de las vidas no vividas no sólo se observa en los personajes, sino que forma parte de la obra misma, puesto que *Juste la fin du monde* fue antes una novela intitulada *Les adieux*, que sin embargo nunca fue aceptada para publicación. De este modo, el sueño no realizado se encuentra en el origen mismo del texto, por lo que no sorprende que, así como Lagarce transforma su novela en una obra, Louis hace del relato de su regreso una puesta en escena imaginaria.

Al abordar la posibilidad de reformular el pasado en el teatro de Marguerite Duras, Sarrazac afirma que el espacio en el que suceden las obras es al mismo un no lugar y un escenario de teatro, un “lugar ambivalente de muerte y de vida, de presencia y ausencia, de realidad e irrealidad”.²⁶⁴ Algo similar podría decirse de *Juste la fin du monde*: Louis relata su historia, pero también la escenifica y la reinventa; regresa físicamente, pero la lucha por comunicarse continúa; imagina y maneja a su familia desde la muerte, al tiempo que ésta lo invoca como aparecido. Podría decirse entonces que el teatro es lugar para los fantasmas por excelencia, pero también para la imaginación, más precisamente, para la materialización de todo lo que no fue. Esta libertad y posibilidad es la que lleva a Sarrazac a afirmar que el teatro de Lagarce tiene una “función reparadora”²⁶⁵ y es “una llamada a una segunda vuelta”,²⁶⁶ es decir, a reexperimentar y reformular la existencia.

Sin embargo, también es posible observar cierto rechazo del exterior, en particular, de los otros, pues vencer a la muerte y volver el tiempo atrás implica llenar el espacio de fantasmas e

²⁶⁴ "Lieu ambivalent de mort et de vie, de présence et d'absence, de réalité et d'irréalité". Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 154.

²⁶⁵ "fonction réparatrice". Jean-Pierre Sarrazac., "De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie", op. cit., p. 295.

²⁶⁶ "un appel à un second tour". Jean-Pierre Sarrazac., "Jean-Luc Lagarce, Le sens de l'humain", op. cit., p. 12.

incluso sustituir el mundo entero por uno imaginario. ¿No es esta inclinación a contar historias y a montar obras de teatro un rechazo de la vida, sobre todo cuando los personajes de esas ficciones son las personas ausentes, aquéllas que nos abandonaron o abandonamos, como en el caso del duque o del nuevo gobernador y de Louis? Éste incluso afirma en su primer monólogo que siempre lo dejaron porque era él quien pedía el abandono,²⁶⁷ es decir que él mismo había provocado la ruptura de sus vínculos personales para después sustituirlos con fantasías. En este sentido, los diálogos virtuales permiten evitar el enfrentamiento con los demás, pues si es posible imaginarlos, no es necesario lidiar con ellos en la realidad objetiva, basta con invocarlos y hacerlos decir lo que se desee, hacerlos confesar o bromear, “hacer y rehacer el orden de sus vidas” como afirma Louis. Así, “otorgarse todos los derechos” podría implicar también el derecho a renunciar a los demás. Esta actitud es quizá más clara en *De Saxe, roman*, pues al descubrir que sus compañeros se han marchado sin él, el duque contempla “esconder el rostro entre las sábanas, cerrar los ojos en secreto y jamás volver a responder, a quien fuera, jamás volver a hablar”,²⁶⁸ y en efecto regresa al castillo, se encierra en su cuarto y dormita en un rincón hasta que es despertado por la aparición de Ellen y Chonegk, con quienes elabora infinitamente el relato de su historia. De esta forma, el personaje se repliega por completo del exterior y se consagra a la fabricación de otra realidad. La prevalencia de lo imaginario en Lagarce puede interpretarse entonces como la decisión de abandonar a los otros y a su mundo y refugiarse, no sólo en fantasías, sino en los procesos en que éstas son elaboradas, esto es, en la creación artística.

²⁶⁷ Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 230.

²⁶⁸ “m’enfouir le visage dans le draps, fermer les yeux secrètement et ne plus jamais répondre, à qui que ce soit, ne plus jamais parler...”. Jean-Luc Lagarce, “De Saxe, roman”, *op. cit.*, p. 227.

Como se ha visto, la presencia de la muerte no se limita a una circunstancia de los personajes, sino que se encuentra detrás de su deseo de regresar, pero también, de la posibilidad de reflexionar sobre su vida y de dar cuenta de ella una vez que ésta ha terminado. Además, la muerte es superada constantemente pues, ya sea por decisión propia o como seres invocados, los difuntos reaparecen una y otra vez en las obras. Este retorno es posible a través de la imaginación y con frecuencia, por medio de procesos creativos tales como la elaboración de un relato o una puesta en escena imaginaria, los cuales responden principalmente a la necesidad de cumplir los anhelos y deseos insatisfechos, de hacer lo que no se hizo y decir lo que no se dijo en vida, en otras palabras, de experimentar las vidas no vividas.

Sin embargo, frente a esta posibilidad que brinda la imaginación y en particular el teatro, las obras mismas contraponen resultados más bien desafortunados: la decepción tras el reencuentro, la imposibilidad de comunicación, la reapertura de viejas heridas, la imposibilidad de dar sentido a lo vivido, o incluso quedar atrapado en el proceso imaginativo de narrar la historia personal. La escritura de Lagarce parecería mostrar entonces salidas imaginarias que conducen a nuevas situaciones problemáticas o a la repetición de la misma situación, puesto que el retorno como ciclo sin fin se presenta de manera constante. Esto conduciría a pensar que la mirada de Lagarce es una mirada esencialmente dramática en el sentido en que se concentra en lo ineludible, en lo que permanece a pesar de los cambios, y por tanto, en el destino, pues ni la máxima libertad de la imaginación permite que los personajes alteren su forma de experimentar su existencia. No obstante, si recordamos que en *Le Pays lointain*, el personaje que regresa al hogar logra la reconciliación con el amante ya muerto, podríamos pensar que —al último momento y con un mínimo gesto— es posible hacer las paces con el pasado, al menos con una parte de él. Así, en la escritura de Lagarce coexisten la libertad de los procesos imaginativos, por

otro lado la incapacidad de alterar la forma en que se interpreta la propia vida, pero también, los cambios en la manera de experimentar dicha existencia que, al final, limitados y tan sólo tras una larga cadena de imposibilidades, se vuelven disponibles.

V. Sobre el discurso y la reescritura

Mencioné ya que la reaparición de los ausentes se encuentra relacionada tanto con el deseo como con la imposibilidad de comunicarse con ellos. Ahora abordaré la liga entre estos dos elementos y las características formales del discurso de los personajes, así como otra posible interpretación del retorno. Por último, reflexionaré sobre la relación entre el regreso y el fenómeno de la reescritura en el contexto de la producción lagarciana, tanto en los textos que aquí he analizado, como en otras obras y la faceta diarista del autor.

1. La imposibilidad

En el epílogo de *Juste la fin du monde*, Louis relata que en una ocasión se perdió en las montañas, de noche, y que al caminar sobre las vías del tren para regresar a casa sintió una enorme necesidad de gritar, “de aullar de una buena vez”,²⁶⁹ pero no lo hizo. Este episodio sintetiza uno de los temas centrales de la obra lagarciana: la incapacidad de los personajes de comunicarse entre ellos. Hablé ya del laconismo del nuevo gobernador y de Louis, fenómeno al que habría que añadir ahora el hecho de que, si bien desde el prólogo se nos dice que el propósito del regreso al hogar es comunicar la muerte próxima, lo cierto es que la obra termina sin que el protagonista haya transmitido esta noticia a su familia. De esta forma, el grito no lanzado puede interpretarse como otra instancia de una necesidad de decir nunca satisfecha. Llama la atención que este episodio del grito sucede, cronológicamente, previo al regreso físico de Louis que vemos en la obra, y sin embargo, se relata al final de la misma, en el epílogo. Así, el grito no lanzado antes de volver al hogar debería ser una premonición, un aviso de que tampoco logrará decir lo que vino a decir; no obstante, al colocarlo al final de la obra, se convierte en rememoración, en una suerte de resumen de la existencia del protagonista: nunca pudo gritar ni

²⁶⁹ "hurler une bonne fois". Jean-Luc Lagarce, "*Juste la fin du monde*", *op. cit.*, p. 279.

comunicarse ni mucho menos entenderse con su familia. Este hecho apunta a un desplazamiento de la mirada del futuro hacia el pasado, pues en lugar de que el epílogo aborde lo que sucedió después de la obra o que nos ofrezca un resumen del resto de la historia del protagonista, lo que se nos presenta es un episodio incluso anterior, como si se realizara el recuento de una vida, el cual parte del reencuentro familiar y se dirige cada vez hacia atrás. Así, no resulta difícil imaginar que la conciencia detrás de este recuento elabora una suerte de historia de las veces que no expresó a los demás lo que tenía que expresar y que se dice a sí misma “En esa ocasión no dije nada, como tampoco en aquella ni en aquella otra...”²⁷⁰

Los problemas relacionados con la comunicación no son, sin embargo, un fenómeno exclusivo del que regresa. Mencioné ya que la madre le advierte a Louis que sus hermanos querrán hablarle, pero lo harán con poca pericia, incluso “brutalmente”,²⁷¹ mientras que en su segundo parlamento largo, Antoine afirma que no sabían cómo expresarle a su hermano que lo querían, cómo confesárselo, por lo que concluye “aquí nada se dice con facilidad”.²⁷² De este modo, la imposibilidad de comunicación no sólo afecta a Louis, sino que ha afectado, y desde siempre, a todos los miembros de la familia. En este sentido, Alice Folco señala que no sólo hay una distancia emocional entre ellos, sino también entre “sí mismos y la expresión de sí mismos”,²⁷³ por lo que la dificultad de hablar al otro pasa por un obstáculo más básico: simplemente poner en palabras los pensamientos y emociones propios.

¿Cuáles podrían ser las causas de este fenómeno? Folco misma menciona que los personajes de Lagarce muestran una pulsión reflexiva que impide el diálogo conflictual y

²⁷⁰ También es posible interpretar que se trata de, por así llamarlo, un desplazamiento genérico hacia el ensayo, donde el epílogo puede fungir más como un resumen de lo ya reflexionado que de lo que le sucedió a un personaje tras el final del texto. En ambos casos el énfasis se encuentra en lo ya acontecido, por lo que es posible hablar de un deseo de mirar hacia atrás, uno de los tipos de retorno que se analizaron en el primer capítulo.

²⁷¹ "brutalement". *Ibid.*, p. 236.

²⁷² "rien jamais ici ne se dit facilement". *Ibid.*, p. 273.

²⁷³ "l'écart qui existe entre soi et l'expression de soi". Alice Folco, “Lagarce / García Lorca : dramaturgies du confinement”, *op. cit.*, p.169.

privilegia el monólogo.²⁷⁴ Esto se observa tanto en *Retour à la citadelle* como en *De Saxe, roman*, donde la interacción de los personajes es mínima, lo cual se explicaba en la última obra por la presencia del relato, es decir, ya que el objetivo principal era narrar una historia, y en cuanto a la primera, el silencio del nuevo gobernador podía ser entendido como consecuencia del viaje imaginario detonado por la cercanía de la muerte, de manera que los personajes podían hablar al difunto, pero él no podía responder. *Juste la fin du monde* representa un gran contraste con estas obras dada la cantidad de diálogos que contiene; no obstante, también es posible apreciar largos parlamentos hacia el recién llegado, así como cuatro monólogos de Louis: el prólogo, dos en la primera parte de la obra, y el epílogo. En el cuerpo de la obra, la madre atribuye la existencia de estos extensos discursos a Louis mismo, a su “forma tan hábil y detestable de permanecer tranquilo en toda circunstancia”²⁷⁵ y que suele expresar como “esas dos o tres palabras”²⁷⁶ que contesta o tan sólo como una sonrisa. Así, la no interacción se explica por una característica relacionada con el comportamiento del personaje principal.

Por otra parte, en una obra anterior de Lagarce, *Ici ou Ailleurs*, es posible observar la existencia de un personaje que debe escribir una obra de teatro²⁷⁷ y que, sin embargo, no logra redactar más que “Una serie de monólogos desiguales colocados uno tras otro”.²⁷⁸ Lo que parece la aceptación de un defecto en la escritura del texto —como hacían los personajes de *De Saxe, roman* al citar otras fuentes que habían abordado su historia— se convierte entonces en una descripción de la propia obra de Lagarce, tanto de *Ici ou Ailleurs* como de los otros textos del

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ "façon si habile te détestable d'être paisible en toutes circonstances". Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 236.

²⁷⁶ "ces deux ou trois mots". *Ibid.*, p. 240.

²⁷⁷ No se trata exactamente de Lagarce mismo, sino como señalan Marie-Aude Hemmerlé y Céline Hersant, de una “figuración” del autor, pues con frecuencia Lagarce echa mano de personajes “a su imagen”. Marie-Aude Hemmerlé y Céline Hersant, “Crébillon / Lagarce : « précisions » (Autour des « Égarements du cœur et de l’esprit »), *op. cit.*, pp. 50, 53.

²⁷⁸ "Une série de monologues inégaux mis bout à bout". Jean-Luc Lagarce, "Ici ou ailleurs", en *Théâtre complet. Vol. I*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 161.

ciclo de regreso al hogar. De esta forma, es posible relacionar la dificultad de comunicación que muestran los personajes con la tendencia al monólogo, pero ésta no recaería solamente en el carácter del personaje, sino que se trataría de un rasgo formal de la escritura lagarciana. Al referirse a la manera en que la pulsión reflexiva se observa en el lenguaje de los personajes, Folco apunta que estos son afectados por el estilo del autor.²⁷⁹ De manera análoga, es posible plantear que los mecanismos de composición del texto, estos monólogos sobrepuestos, condenan a los personajes a la incomunicación.

Otro posible origen de esta dificultad de comunicarse es la conciencia que tienen los personajes de que las palabras tienen el poder de herir a los demás. Louis afirma, por ejemplo, que decide irse sin mencionar su muerte próxima, “sin haberme jamás atrevido a hacer todo ese mal”,²⁸⁰ mientras que en su parlamento de acusación/revelación, Antoine reprocha las palabras definitivas que su hermano les “lanzó a la cara”²⁸¹ cuando se fue, y más adelante se lamenta por el daño que a Louis le hacen las palabras que ahora le dirige y que terminará por reprocharse a sí mismo cuando los haya abandonado una vez más.²⁸² De este modo, el lenguaje se muestra como una herramienta poco adecuada para acercarse a los otros, una herramienta con la que hay que ser particularmente cuidadoso.²⁸³ Frente a este riesgo, la respuesta de los personajes parece ser evitar la comunicación y no recurrir al lenguaje más que en los momentos más urgentes. Este rechazo o desconfianza en el lenguaje podría resumirse entonces en la frase de Suzanne: “no sé

²⁷⁹ "l'ensemble des personnages subit toutefois la loi du style de leur auteur". Alice Folco, "Lagarce / García Lorca : dramaturgies du confinement", *Op.cit.*, p. 172. Este estilo del autor se refiere principalmente a las repeticiones, variaciones y constantes correcciones o precisiones que realizan los personajes a su discurso. También es posible relacionarlo con el retorno, por lo que lo retomaré más abajo.

²⁸⁰ "sans avoir jamais osé faire tout ce mal". Jean-Luc Lagarce, "Juste la fin du monde", *op. cit.*, p. 263.

²⁸¹ "je ne sais plus quel mot définitif tu nous jetas à la tête". *Ibid.* p. 275.

²⁸² *Ibid.* p. 276.

²⁸³ Una materialización muy clara de este sentimiento se presenta en la película *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton, en la que la interacción del protagonista con el resto de los personajes se ve condicionada por el hecho de que en lugar de manos tiene unas largas cuchillas. Esto le permite y le obliga a relacionarse con los demás de maneras no convencionales, sin embargo, en este acercamiento —y más precisamente, durante un intento por prestar ayuda— terminará por lastimar gravemente a otro de los personajes.

cómo explicarlo,/ cómo decirlo,/ entonces no lo digo”.²⁸⁴ Ante el peligro de hacer un mal uso de las palabras, es preferible permanecer en silencio.

La última interpretación sobre las causas de la imposibilidad o dificultad de comunicación parte de un texto de Jonathan Châtel y Sandrine le Pors en el que abordan los vínculos entre *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes e *Histoire d’amour* de Lagarce.²⁸⁵ De acuerdo con Châtel y le Pors, los textos comparten varios rasgos estilísticos y estructurales relacionados con la situación amorosa. El primero de ellos se relaciona con las circunstancias de enunciación, según las describe Barthes: un locutor, el enamorado, dirige un discurso que raya en el monólogo a un otro, el objeto amado, que no habla.²⁸⁶ Por este motivo, el discurso tiene como objeto subsanar el mutismo o la ausencia del otro.²⁸⁷ Es posible plantear que un fenómeno análogo sucede tanto en *Juste la fin du monde* como en *Retour à la citadelle*, en las que cada uno de los personajes tiene ocasión de dirigirle un extenso parlamento al recién llegado, quien, como se mencionó, estuvo largo tiempo ausente y que ahora, a pesar de su presencia física, responde de manera lacónica. Si hablar al otro es una estrategia para remediar su ausencia, para hacerlo presente por medio de las palabras, dicho recurso es particularmente exitoso en el teatro, pues como se ha visto, éste permite no sólo la evocación, sino también la invocación de los difuntos. De esta forma, dirigirle la palabra al ausente es conjurarlo, como también hacían las mujeres de *J’étais dans ma maison...* y el duque en *De Saxe, roman*.

En segundo lugar, y es este punto el que se vincula con la imposibilidad de comunicación, el enamoramiento puede ser considerado una situación límite del lenguaje,²⁸⁸ es

²⁸⁴ "je ne sais comment l’expliquer,/ comment le dire,/ alors je ne le dis pas". *Ibid.* . p. 222.

²⁸⁵ Jonathan Châtel y Sandrine le Pors, “« C’est donc un amoureux qui parle et qui dit »”, en Jean-Luc Lagarce dans *le mouvement dramatique*, *op. cit.*, pp. 111 – 121.

²⁸⁶ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, citado en Jonathan Châtel y Sandrine le Pors, “« C’est donc un amoureux qui parle et qui dit »”, *op. cit.* p. 112.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

decir que éste no es capaz de dar cuenta de la experiencia del enamoramiento, pues es a la vez “demasiado y demasiado poco”,²⁸⁹ en palabras de Barthes. Una situación similar experimentan los personajes de Lagarce, quienes pueden hablar por largo tiempo al recién llegado, reprocharle, suplicarle, acusarlo o confesarle su amor pasado, como hace Antoine, y sin embargo, no expresar exactamente lo que sienten, lo que experimentaron y continúan experimentando a causa de su ausencia o de sus emociones. Así, es posible interpretar el retorno físico del protagonista como una situación límite del lenguaje análoga al enamoramiento, con el cual comparte la elaboración de un discurso que raya en el monólogo y que tiene por objeto subsanar la ausencia o el silencio —con la diferencia de que en el teatro la evocación deviene invocación.

2. La necesidad

A pesar de las distintas dificultades que implica la comunicación, se observa en la obra de Lagarce un imperativo constante: decir la verdad. En *Juste la fin du monde*, éste se manifiesta, en primer lugar, como la necesidad de comunicar la muerte próxima, pero también, como el rechazo a las “historias” de las que habla Antoine, dado que, como él mismo afirma, contar historias equivale a mentir. Así, es posible matizar la posición del hermano menor: no se opone por completo a escuchar al recién llegado, sino a que éste lo engañe y lo confunda con sus relatos. De hecho, Louis mismo da cuenta de este vínculo entre relatar y mentir, pues en su segundo monólogo afirma que ha aceptado su muerte, por lo que no fabricará más historias y en cambio permanecerá “digno y silencioso”.²⁹⁰

Juste la fin du monde no es, sin embargo, el único lugar en que se observa esta insistencia en decir la verdad relacionada con un rechazo de las historias. En el diario de Lagarce, por

²⁸⁹ "trop et trop peu". *Ibid.*, p. 119.

²⁹⁰ "digne et silencieux". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 247.

ejemplo, se lee “Decir la verdad, en verdad. A veces, me alejo, cuento una historia, hago trampa”,²⁹¹ o también “Debería escribir el relato de mis relaciones con el Hijo de François y Christine [...] Pero sobre todo, terriblemente, decir la verdad. Dejar de mentir”.²⁹² ¿Qué significa para Lagarce “decir la verdad”? En un texto sobre su escritura, *Du luxe et de l’impuissance*, el autor afirma que una de sus motivaciones es “contar el Mundo, [su] parte miserable e ínfima del Mundo”,²⁹³ mientras que en el diario y en relación justamente con *Juste la fin du monde*, señala: “Comienzo nuevamente *Quelques éclaircies* [*Juste la fin du monde*]. Intento ser claro”.²⁹⁴ De esta forma, la expresión de sí mismo, y de manera comprensible, sin rodeos, es la necesidad y al mismo tiempo la dificultad constante de la que dan cuenta tanto Lagarce como sus personajes. En palabras de Marion Boudier, “Deseo de decir e imposibilidad de decir son los motores de esta escritura...”.²⁹⁵ Por su parte, Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert señalan que a pesar de la imposibilidad de aprehender la realidad por medio del lenguaje, los personajes lagarcianos no dejan de manifestar la voluntad de continuar intentándolo, y que es precisamente la experiencia de esa “aporía intrínseca del lenguaje” la que acerca al dramaturgo francés a autores como Nathalie Sarraute y Samuel Beckett, en los que se observa “el drama del lenguaje”.²⁹⁶ De esta forma, al tomar en cuenta el proceso de escribir, lo que parecería un obstáculo insalvable se

²⁹¹ "Dire la vérité, vraiment. Parfois, je m'éloigne, je raconte une histoire, je triche". Citado en Julie Valero, "Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique", en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 240.

²⁹² "Je devrais écrire le récit de mes relations avec l'Enfant de François et Christine [...] Masi surtout, terriblement, dire la vérité. Cesser de mentir". Marion Bourdier, "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*, op. cit., p. 94.

²⁹³ "Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde". *Idem*.

²⁹⁴ "Je recommence à nouveau *Quelques éclaircies* [*Juste la fin du monde*]. J'essaie d'être clair". *Ibid.*, p. 95.

²⁹⁵ "Désir de dire et impossibilité à dire sont les moteurs de cette écriture...". *Ibid.* p. 98.

²⁹⁶ "le drame du langage". Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert, "S'essayer à des rôles : l'identité en question", op. cit., pp. 214, 215. Podría añadirse que la obra de Lagarce se acerca así mismo a la narrativa de Beckett, más precisamente a *The Unnamable*, por ejemplo, cuando el narrador afirma "The search for the means to put an end to things, an end to speech, is what enables the discourse to continue". Samuel Beckett, "The Unnamable" en *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958, p. 293 El imperativo de decir las últimas palabras antes de morir, y para "darle fin al discurso", es lo que lleva a Louis a seguir hablando, aunque sólo pueda hacerlo a través de sus monólogos y nunca realmente a su familia.

convierte en condición para seguir adelante, pues la obra surge por una necesidad pero continúa “a causa” y no tanto “a pesar” de la imposibilidad de expresarse claramente, “con cuidado y precisión”,²⁹⁷ como afirma Louis que planea decir su muerte. Podría decirse entonces, como lo hace Barthes sobre la tragedia de Racine, que la obra lagarciana es “un fracaso que se dice”.²⁹⁸

Aunque la idea del fracaso es recurrente en la escritura de Lagarce,²⁹⁹ si además de la escritura tomamos en cuenta el proceso de recepción de las obras, quizás la palabra “fracaso” ni siquiera sea del todo adecuada para calificar los procesos comunicativos a los que éstas conducen. En una entrevista al director de teatro François Berreur —quien montó *Juste la fin du monde*—, éste cuestiona una interpretación negativa del hecho de que Louis jamás haya comunicado su muerte: “¿Dónde ven el fracaso cuando no se dice a cinco personas lo que se ha dicho a miles?”.³⁰⁰ En otras palabras, si bien la comunicación entre los personajes no es exitosa, la obra de teatro permite acercarse y establecer un vínculo con los lectores/espectadores, lo que, desde su punto de vista, es mucho más relevante. En suma, la imposibilidad de decir en la obra de Lagarce puede ser interpretada como una fuerza que detona otros procesos creativos y comunicativos, tales como la escritura, el montaje escénico o la lectura.

3. El retorno del lenguaje

Uno de los rasgos característicos de la escritura lagarciana es la constante interrupción que los personajes realizan de su propio discurso, al cual colman de correcciones, precisiones y repeticiones. Es común encontrar enunciados que se extienden a lo largo de un párrafo o de

²⁹⁷ "avec soin et précision". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 207.

²⁹⁸ "échec qui se parle". Citado en Marianne Bouchardon, “« Sur le cimes de la grande forêt racinienne »”, *op. cit.*, p. 107. La empresa narrativa en *De Saxe, roman*, esta historia que nunca puede contarse de manera “correcta” ni completa, es por supuesto otro ejemplo.

²⁹⁹ Jean-Pierre Sarrazac. “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, *op. cit.*, p. 4.

³⁰⁰ "Où voyez-vous l'échec, quand on n'a pas dit à cinq personnes ce qu'on a dit à des milliers ?". Citado en Astrid Chauvineau, "Dossier", *op. cit.*, p. 154.

varios versos sin haber completado una idea, de manera que es necesario recomenzar la frase, y con frecuencia, en más de una ocasión. Por ejemplo, así es como Louis expresa la intención de comunicar su muerte:

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...³⁰¹

De esta forma, antes de que el protagonista exprese siquiera la decisión de regresar, describe la emoción que le provoca, así como el resultado que espera de dicha empresa; después recomienza la frase, y una vez que declara sus planes los reformula en dos ocasiones para luego puntualizar la forma en que desea comunicar una noticia —sin revelar cuál es—, luego introducir una duda, retomar la frase y ampliarla; enseguida se interrumpe nuevamente con una pregunta sobre sus relaciones con los otros, retoma la frase, precisa el verbo elegido y, finalmente, revela su muerte, aunque la frase continúa durante otros diez versos de distinta extensión. Armelle Talbot señala que este procedimiento es la figura literaria conocida como “épanorthose”, la cual consiste en volver a lo que se acaba de decir para ampliarlo, matizarlo o refutarlo,³⁰² por lo que asocia el estilo de este discurso con el tejer y destejer penelopesco.³⁰³

¿A qué se debe este fenómeno? En *Juste la fin du monde*, Suzanne le describe al recién llegado el lugar donde vive Antoine, corrige su descripción y declara: “no sé por qué debes disfrutar esos ligeros matices”.³⁰⁴ Así, es posible atribuir el estilo del discurso al carácter del

³⁰¹ "l'année d'après,/ malgré tout,/ l'année d'après,/ je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage,/ pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision/ —ce que je crois—/ lentement, calmement, d'une manière posée/ —et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé ?/ pour annoncer,/ dire/ seulement dire/ ma mort prochaine et irrémédiable...". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, pp. 207, 208..

³⁰² Armelle Talbot, “L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps”, *op. cit.*, p. 258.

³⁰³ *Ibid.*, p. 256.

³⁰⁴ "tu dois aimer ces légères nuances". Jean-Luc Lagarce, “Juste la fin du monde”, *op. cit.*, p. 222.

hermano mayor, y la utilización por el resto de los personajes a la percepción de que con Louis deben escoger cuidadosamente las palabras, probablemente, porque él es el escritor, mientras que ellos se expresan a duras penas. Esta supuesta inferioridad de los hermanos aparece en más de una ocasión en la obra —Antoine declara, por ejemplo, que cuando Louis se marche de nuevo, él “será todavía menos”—,³⁰⁵ y podría ayudar a entender la interpretación de la ausencia del hermano mayor como un desprecio. En otras palabras, en *Juste la fin du monde* aquellos que se quedaron se asumen inferiores al que regresa y de esta forma le dan sentido a su abandono.

El estilo del discurso de los personajes puede interpretarse también como una manifestación de la imposibilidad de comunicación, más precisamente, de la dificultad de expresarse. Así lo hace Marion Bourdier, quien afirma que el deseo de decir una verdad íntima implica una escritura “titubeante” que avanza por medio de repeticiones y variaciones.³⁰⁶ De este modo, la imposibilidad detona la escritura, mas no cualquiera, sino una que da cuenta, por medio del estilo, de la coexistencia de la necesidad y la impotencia que originan el acto de escribir.

Otra lectura posible del porqué de este tipo de discurso es la inclinación de los personajes lagarcianos a pensar en el ayer. Talbot señala que tan pronto ha sido pronunciada, la palabra de los personajes se arrepiente y regresa sobre sí misma para intentar borrarse o corregirse.³⁰⁷ Así, la voluntad de dirigir el pensamiento hacia el pasado es tal —ya sea para darle sentido, modificarlo o resguardarlo del olvido como en *De Saxe, roman*, o para reexperimentarlo como parte de un regreso imaginario como sucedía en *Retour à la citadelle*—, que incluso afecta el pasado del discurso, es decir, las palabras que se acaban de pronunciar. Lo que esto implica es

³⁰⁵ "je serais moins encore ". *Ibid.*, p. 277.

³⁰⁶ Marion Bourdier, “Jean-Luc Lagarce, (en)quête du réel : le réalisme suspendu de *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*”, *op. cit.*, p. 93.

³⁰⁷ Armelle Talbot, “L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps”, *op. cit.*, p. 256.

que este tipo de retorno afecta la perspectiva del personaje, y con ella, la forma en que éste utiliza las palabras, de modo que conduce a otro tipo de regreso, el del lenguaje sobre sí mismo.

Es posible establecer entonces un vínculo con el pensamiento de Maurice Blanchot, específicamente, con la noción de “centro de la literatura”, la cual ha sido descrita como una “cadena infinita de palabras libre de la función de designar o de hacer referencia que emerge cuando la palabra vuelve sobre sí misma en lugar de hacerlo hacia el exterior, hacia el objeto”.³⁰⁸ Dicho de otra forma, en el texto literario, una palabra detona el pensamiento sobre ella misma y sobre otras palabras, más que sobre la realidad objetiva. De manera análoga, las precisiones, correcciones y ampliaciones de los personajes lagarcianos se refieren a las palabras que utilizan y cada vez menos a las circunstancias de la obra, de manera que, como sucede en el ejemplo del anuncio de la muerte de Louis, el mensaje es postergado de manera continua en favor de nuevas interrupciones referentes al discurso mismo. En este sentido, dirigirse hacia las palabras implica extraviarse en ellas —puesto que cada una remite a otra y a otra— y por tanto, promueve tanto la imposibilidad de comunicar —dado que el mensaje es infinitamente postergado—, como la posibilidad de seguir diciendo —ya que la cadena de palabras es interminable. De este modo, más que obstaculizar la tarea del protagonista de *Juste la fin du monde*, el retorno del lenguaje lo ayuda a resguardar el secreto de su muerte, y así, a proteger a su familia de “todo ese mal”. De manera similar, la reconstrucción continua de la historia en *De Saxe, roman* podía ser interpretada como la posibilidad del duque de continuar un proceso creativo junto a sus antiguos compañeros, y por tanto, de compensar la pérdida. En ambos casos entonces se subvierte el sentido del ciclo infinito —el cuarto tipo de retorno—, pues deja de ser interpretado como una condena y se convierte en posibilidad.

³⁰⁸ "The infinite chain of words freed from the function of designation or referentiality, that emerges when the word turns back upon itself, rather than outwards to the thing". Ulrich Haase y William Large, *Maurice Blanchot*, New York, Routledge, 2001, p. 33.

El deseo de dirigir la mirada hacia el pasado y corregirlo que se encuentra al centro de la obra de Lagarce altera así mismo el discurso de los personajes, el cual se vuelca sobre sí mismo en un casi infinito intento de precisar y modificar lo dicho. De esta forma, el retorno es parte de la anécdota de las obras, pero además, subyace en sus temáticas y en sus características formales: regresa el protagonista, regresan los muertos, regresa la narración de una misma historia, y regresan también las palabras. Esta necesidad de voltear hacia el ayer es cubierta por medio de la imaginación, la cual permite entablar una conversación con los ausentes: tanto decir lo que no se dijo, como obligar a los otros a decir lo que nos habría gustado escuchar. Así, en el discurso se manifiesta la posibilidad de compensar las vidas no vividas a través de un proceso imaginativo. Sin embargo, en gran parte de la obra de Lagarce priva una enorme dificultad, cuando no una total imposibilidad de comunicación. No se logra establecer una verdadera conversación con el que regresa a causa de su silencio, éste no es capaz de transmitir la noticia que trae consigo y que lo motivó a volver, y la reconciliación con el pasado es, salvo en un caso, inalcanzable.

Parecería entonces que la imaginación es capaz de librar obstáculos tan grandes como el tiempo y la muerte, pero la total libertad creadora es inexistente, o cuando menos se encuentra fuera del alcance de los personajes lagarcianos, ya que su propia mirada, es decir, su forma de interpretar su experiencia, los dirige continuamente hacia el mismo lugar, hacia la misma situación y hacia la misma historia. Posibilidad imaginativa e imposibilidad de modificar la interpretación se encuentran así en constante oposición, pero desde el punto de vista del discurso, este nudo se convierte en una nueva oportunidad, pues si superar la imposibilidad de comunicación era el motor de la escritura —como en el caso de la obra de Beckett—, superar la imposibilidad de modificar el pasado y alterar así la interpretación de la propia existencia es el motor que impulsa la escritura de Lagarce.

4. Un intento siempre renovado

El retorno del lenguaje sobre sí mismo conduce a otro fenómeno que se presenta a lo largo de la obra lagarciana: la reescritura. Abordaré las distintas manifestaciones de este concepto, sus objetivos, implicaciones, y veremos de qué forma se relaciona con el regreso y hasta qué punto se trata de una noción central para Lagarce.

El caso más evidente de reescritura consiste en la modificación de un texto para adaptarse a circunstancias relacionadas con la puesta en escena. Cuenta Jean-Pierre Thibaudat en su biografía de Lagarce que éste escribe *Nous, les héros*, una obra sobre los actores de una compañía de teatro, como una suerte de homenaje a su propia *troupe*, con la cual había realizado los montajes y las giras exitosas de *La Cantatrice chauve* de Ionesco y *Le Malade imaginaire* de Molière.³⁰⁹ Sin embargo, ya que Bernard Bloch, el actor que debía representar el papel del padre, tenía otros proyectos personales, Lagarce reescribe la obra asignando sus parlamentos a otros personajes o bien eliminándolos, y crea *Nous, les héros (version sans le père)*.

Aunque este primer ejemplo de reescritura obedece a un aspecto esencialmente práctico, resulta relevante ya que muestra las implicaciones de la doble naturaleza de la obra de teatro escrita, esto es, en tanto que texto literario —para ser leído—, y guión de teatro —para ser escenificado. Si bien entre los practicantes de teatro se encuentra muy extendida la creencia de que la obra escrita sólo “se completa” con su representación, prefiero pensar que el texto teatral no se encuentra incompleto o limitado por una ausencia de escenificación, sino que se trata de un tipo de texto definido por la posibilidad de ser representado. Como he mencionado, la voz y el cuerpo de los actores no sólo proporcionan al texto una presencia física, sino que determinan las características del texto teatral al permitir el regreso de los muertos y, de manera más general,

³⁰⁹ Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, op. cit., p. 57 y ss.

dar pie a que el pasado vuelva a tener lugar en el presente. Así, la potencial escenificación del texto teatral no implica solamente ciertas convenciones de género tales como la existencia de personajes y de diálogos —los cuales, se ha demostrado ya, no son estrictamente necesarios para el fenómeno escénico—,³¹⁰ sino que altera el tiempo del texto teatral: el presente de la obra se precipita hacia la catástrofe como afirmaba Sazrrazac, pero se trata también de un presente donde el ayer vuelve a manifestarse, un aquí y ahora en que *lo que fue* vuelve a verse, escucharse y experimentarse, como hemos observado de manera constante en la obra lagarciana. Más aún, y como mencioné anteriormente, la naturaleza ritual del teatro implica que el tiempo se subsume, de modo que presente, pasado y futuro son uno mismo, tanto en la representación de la obra como en el texto, por ejemplo, cuando lo que sucede en el presente no es más que parte de un proceso más extenso que continuará en el futuro, tal como sucedía en *De Saxe, roman*, o en *Play* de Beckett. De esta forma, el texto teatral no se encuentra más incompleto que un poema que no se dice o una novela que no se lee, pues en el acto de lectura de la obra —y más cuando se trata de un director o un actor—, el lector de teatro lleva a cabo una puesta en escena imaginaria que se desarrolla en su propia mente.³¹¹ Así, el texto teatral no sólo es potencialmente escenificable, sino que se trata de un texto literario cuyas características están determinadas por su relación con la escena y con el rito.

La siguiente manifestación de la reescritura se observa en el caso de *Juste la fin du monde* y *Le Pays lointain*. Como afirmé, esta última es principalmente una ampliación de la primera, pero mientras que *Juste la fin du monde* comprende el regreso de Louis a la casa materna y el reencuentro con su familia, *Le Pays lointain* incluye además la aparición de otros

³¹⁰ Me refiero principalmente a la existencia del teatro postdramático el cual ha sido estudiado, entre otros, por Hans-Thies Lehman. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theater*, New York, Routledge, 2006.

³¹¹ Es un proceso similar al que realiza Louis en *Juste la fin du monde*, pues el protagonista lleva a cabo una puesta en escena imaginaria de o lo que podría haber sucedido al regresar al hogar y reencontrarse con su familia; montaje escénico y mental en el que él funge al mismo tiempo como actor y director.

personajes: el amante, ya muerto; el padre, ya muerto; el joven, todos los jóvenes; el guerrero, todos los guerreros; Hélène; y la antigua amistad.³¹² La aparición de nuevos personajes implica la posibilidad de reencontrarse y entablar un diálogo con aspectos externos al ámbito familiar, de manera que el protagonista puede llevar a cabo un balance de su vida entera, “esperando volver a verlo todo y cuestionarlo, y organizar su vida, lo que fue su vida”,³¹³ como afirma el amante ya muerto. En este sentido, *Le Pays lointain* amplía el horizonte de *Juste la fin du monde*. Además, y como observamos ya, la presencia de los nuevos personajes modifica el significado de este reencuentro, pues si en *Juste la fin du monde* permanecía la imposibilidad de comunicación, y con ella la imposibilidad de reconciliación familiar, en *Le Pays lointain* el protagonista se reúne, dialoga y se reconcilia con el amante ya muerto, y por lo tanto, logra hacer las paces con al menos un aspecto de su vida. En la primera obra, la nota final la da el grito no lanzado por Louis: lo no dicho y lo no hecho a pesar del volverse a ver; en la segunda, por el contrario, se impone el gesto comprensivo y amoroso que tiene el amante con Louis —así como el padre ya muerto con Antoine— de colocar la mano sobre su hombro. De este modo, aunque el texto entero de *Juste la fin du monde* forma parte de *Le Pays lointain*, a través del proceso de reescritura y ampliación, el sentido de las obras es radicalmente distinto.

El caso de *Juste la fin du monde* nos conduce a la siguiente manifestación de la reescritura, puesto que la obra en sí misma puede ser interpretada como un intento de corrección. Si tomamos en cuenta que, como afirmaba Laura Née, el teatro permite vivir las escenas que no tuvieron lugar,³¹⁴ el regreso de Louis a la casa materna sucede en el terreno de lo imaginario, de

³¹² El nombre del personaje es *Longue Date*, el cual proviene muy probablemente de la frase “de longue date”, esto es, “desde hace tiempo”, “antiguo” o “antiguamente”, por ejemplo en “amie de longue date”, es decir, una antigua amistad, que es precisamente el papel del personaje a lo largo de la obra.

³¹³ “en espérant tout revoir et remettre en cause, et organiser sa vie, ce que fut sa vie”. Jean-Luc Lagarce, “Le Pays lointain”, *op. cit.*, p. 279.

³¹⁴ Laura Née, “Jean-Luc Lagarce: du poids de l’héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l’insoutenable inconvénient d’être né”, *op. cit.*, p. 45.

lo que habría podido suceder y no de lo que sucedió. Es posible afirmar entonces que el objetivo de la puesta en escena imaginaria que lleva a cabo el protagonista es precisamente modificar su propia vida, esto es, crear y poner en escena una versión mejorada, o cuando menos distinta, del reencuentro familiar. El deseo de alterar lo vivido es entonces el detonante de la creación artística que se observa en *Juste la fin du monde*. Este deseo aparece así mismo en otros lugares de la escritura lagarciana, por ejemplo, en el caso de *De Saxe, roman* y en el diario. En el primero, el constante intento de narración del duque puede interpretarse como la tentativa de corregir la historia que vivió: volver a contar los hechos para dotarlos de un nuevo sentido; en el segundo, el autor confesaba el anhelo de regresar a su propia vida después de morir y experimentarla una vez más aunque de mejor manera, más libre y feliz.³¹⁵ De esta forma, hay en Lagarce una reescritura de los textos, pero además, la voluntad de reescribir la propia vida.

Este anhelo de corrección da pie a procesos creativos que se observan en las obras, por ejemplo, la narración en *De Saxe, roman* y el montaje en *Juste la fin du monde*; no obstante, se introduce también en otros aspectos de la escritura de Lagarce. Kuntz afirma que la constante precisión y reformulación que caracteriza el habla de sus personajes responde a esta fuerza, puesto que corrigen su discurso de la misma forma en que quisieran corregir su propia vida.³¹⁶ Por su parte, Fix señala que los personajes rectifican sus recuerdos, o bien, como hacía Suzanne en *Juste la fin du monde*, los inventan y alteran ante la ausencia del otro,³¹⁷ de modo que recordar no es sólo recuperar de la memoria, sino además recomponer lo vivido.³¹⁸ La presencia de estas distintas manifestaciones de la reescritura implica que no se trata solamente de un proceso constante en los textos, sino de una necesidad que impulsa la escritura misma, y por tanto, de una

³¹⁵ Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990 - 1995*, *op. cit.*, pp. 139, 140.

³¹⁶ Hélène Kuntz, “Aux limites du dramatique”, *op. cit.*, p. 26.

³¹⁷ Florence Fix, “La mémoire, « l’histoire d’avant », dans *Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l’oubli*”, *op. cit.*, p. 136.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 142

noción central en la obra lagarciana, incluso más allá de la escritura dramática. Julie Valero aborda la faceta de diarista de Lagarce y señala que al pasar sus diarios a máquina, el autor no sólo los transcribió, sino que también realizó un trabajo de edición y corrección,³¹⁹ de modo que es posible observar una reescritura ligada a un procedimiento físico, a un mero poner en limpio, pero al tratarse del relato de la propia vida, la reescritura implica también corregir la historia personal, o cuando menos una versión escrita de la misma, y en el caso de Lagarce, de una manifestación más de este deseo de volver atrás para rehacer la vida.

La creación artística no es, sin embargo, la única consecuencia de este anhelo de reelaboración. Un caso emblemático se encuentra en la novela *Corrección* de Thomas Bernhard, en la que el personaje llamado Roithamer lleva a cabo la construcción de un edificio en forma de cono para su hermana, tras lo cual redacta su proyecto más importante: *De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, con consideración especial del Cono*; no obstante, en el proceso de corregir el texto elimina cada vez más y más páginas, pasando incluso de ochocientas a alrededor de sólo veinte y luego ninguna, y finalmente se suicida.³²⁰ Es posible interpretar así que la voluntad de reescribir la obra termina por destruir tanto a la obra misma como a quien realiza la corrección: reelaborar implica eliminar lo ya hecho, y una reelaboración desbocada conduce a la eliminación completa. En la escritura de Lagarce también pueden observarse efectos secundarios del deseo de corrección. En *De Saxe, roman*, por ejemplo, el constante intento de los personajes de narrar su historia parece conducir a un fenómeno opuesto a aquél de la novela de Bernhard, pues en lugar de la eliminación de la obra y del escritor, se observa que el proceso de reelaborar el relato es infinito. No obstante, cada nuevo intento de narrar conduce a nuevas precisiones e imprecisiones, nuevas dudas, confusiones u olvidos de lo que les sucedió, de manera semejante a

³¹⁹ Julie Valero, “Diarisme et écriture dramatique : du journal à l’espace autobiographique”, *op. cit.*, pp. 242, 43.

³²⁰ Thomas Bernhard, *Corrección*, Miguel Sáenz (Trad.), Madrid, Debate, 1992, p. 143.

lo que ocurría con el discurso de los personajes. Además, la siguiente versión de la historia toma siempre en cuenta los intentos anteriores —lo cual deja claro Ellen desde el primer parlamento de la obra cuando afirma que en esta ocasión hablarán de la misma cosa y como siempre—,³²¹ de modo que la narración se refiere cada vez más a sí misma, al procedimiento de narrar con todas las dificultades que implica para los personajes, y se aleja cada vez más de los hechos de la historia, y por tanto, de lo que en verdad aconteció.³²² Así, en *De Saxe, roman* se observa otra forma de eliminación de la obra, pues mientras que en la novela de Bernhard la reescritura implicaba destruir el texto por medio de una corrección constante que suprimía todas las páginas, en la obra de Lagarce se destruye la historia al elaborar infinitas nuevas versiones: en la primera se terminan arrancando las hojas del libro, en la segunda se escribe sobre el mismo papel hasta volver el documento ilegible.

Por otro lado, había mencionado que la imposibilidad de los personajes de relatar su historia podía ser interpretada en un sentido semejante al de la imposibilidad de decir en el resto de la obra lagarciana, esto es, no como un callejón sin salida, sino como un obstáculo que da pie a nuevos intentos de comunicarse, de elaborar ese relato, y por tanto, como a una fuerza que impulsa la escritura: es gracias al fracaso de la comunicación y de la narración, y no a pesar de él, que es posible volver a decir y volver a contar la misma historia. Algo similar puede plantearse acerca de *Corrección*. El personaje principal lee en la obra de Roithamer que para no

³²¹ Jean-Luc Lagarce, *De Saxe, roman*, *op. cit.*, p. 225.

³²² Marianne Bouchardon señala que un proceso similar sucede en el caso de las obras *Histoire d'amour (répérages)* y su reescritura *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, donde los amantes buscan dar cuenta de la historia que vivieron y donde “el teatro se condena [...] a un reinicio perpetuo, a una reescritura infinita” ejemplificada en la existencia de las dos versiones de la obra. “le théâtre se condamne [...] à une réécriture infinie...”. Marianne Bouchardon, “« Sur le cimes de la grande forêt racinienne »”, *op. cit.*, pp. 107, 108. Este reinicio perpetuo se presenta también, y como ya observamos, en el discurso de los personajes.

suicidarse, los seres humanos se dedican a un trabajo,³²³ y más adelante, que la capacidad de expresar el dolor es valiosa en sí misma:

También es posible y muy probable ser feliz en el llamado conocimiento del dolor, así Roithamer. Como, por ejemplo, escribir sobre la infelicidad suprema puede ser la felicidad suprema, así Roithamer. La posibilidad de percepción, *la posibilidad de articulación* de la percepción puede ser la felicidad suprema...³²⁴

Es posible considerar entonces que la necesidad de reescribir no es sólo una condena a un proceso de corrección que termina con la destrucción, sino también la posibilidad de expresar y, sobre todo, de seguir expresando una y otra vez con cada nueva corrección, de manera que la reescritura constante se convierte en ese trabajo que permite postergar el suicidio, y por eso, en todo un proyecto de vida: mientras la corrección continúe, la existencia lo hará también. Del mismo modo, lo infinito del proceso de construcción del relato en *De Saxe, roman* deja de ser de la condena del duque y se transforma en la oportunidad de seguir adelante por medio de un proceso creativo. En ambos casos, por tanto, imposibilidad de decir de una vez y para siempre es también posibilidad de continuar diciendo.

La última manifestación de la reescritura que abordaré se encuentra en la relación entre los textos teatrales y el diario. Motte y Ryngaert señalan que Lagarce trabaja a los personajes a lo largo de varias obras, los retoma y rectifica,³²⁵ como en efecto observamos en el segundo capítulo en los casos de Suzanne y la hermana en *Retour à la citadelle à la citadelle*, de las madres, y por supuesto, de los protagonistas que regresan al hogar. En este sentido, Valero subraya dos características del teatro lagarciano: en primer lugar, una recurrencia de motivos, de “ecos y reciclajes”, así como la construcción de una obra sobre otra,³²⁶ y en segundo, un marcado

³²³ Thomas Bernhard, *Corrección*, *op. cit.*, p. 265.

³²⁴ *Ibid.*, p. 198. La cursiva es mía.

³²⁵ Emmanuel Motte y Jean-Pierre Ryngaert, “S’essayer à des rôles : l’identité en question”, *op. cit.*, p. 215.

³²⁶ Julie Valero, “Diarisme et écriture dramatique : du journal à l’espace autobiographique”, *op. cit.*, p. 237.

carácter autobiográfico, pues incluso hay pasajes del diario que se encuentran en los textos.³²⁷ Al relacionar la reescritura de las obras con el elemento autobiográfico, el deseo de corregir la propia vida no se limita a aquélla de los personajes, sino que se trata al mismo tiempo de la vida de Lagarce. Esto es, el autor buscaría rehacer su propia existencia por medio de una constante reelaboración de sus textos, y en particular, de la experiencia de los protagonistas, cuya vida se asemeja más a la suya. Por otro lado, Valero enfatiza el carácter ficcional de los personajes principales de la obra lagarciana, de estos jóvenes enfermos o moribundos que regresan al hogar, y añade que el autor no parece haber construido intencionadamente una imagen de sí mismo a través de su obra, sino que el aspecto autobiográfico da cuenta más bien de “tentativas siempre renovadas de decir la misma cosa”.³²⁸ Lo que esto implica es que cada nueva obra no sería una pieza más del rompecabezas de la vida de Lagarce, la siguiente pista que nos llevaría a descubrir la verdad sobre el autor, sino más bien, un nuevo intento de éste de expresarse, de decir la verdad, pero también, de corregir su obra, y así, corregirse a sí mismo.

Esta tentativa siempre renovada, sumada a las múltiples y constantes manifestaciones de la reescritura, muestran que ésta es un concepto central de la escritura lagarciana. Más aún, es posible interpretar que el proyecto literario entero de Lagarce es una gran y única reelaboración, de manera similar en la que el único proyecto del duque de *De Saxe, roman* es la narración de su historia, pero lleva a cabo infinitos intentos de completarla. Así, los diferentes textos aquí abordados no serían más que distintas versiones de una sola obra: *Le Pays lointain* contiene a *Juste la fin du monde*, que también es *J'étais dans ma maison...*, que a su vez es otra versión de *Retour à la citadelle*, así como *Histoire d'amour (repérages)* es al mismo tiempo *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, la cual es también *Derniers remords avant l'oubli*, y todos los

³²⁷ *Ibid.*, p. 250.

³²⁸ “tentatives à chaque fois renouvelées de dire la même chose”. Julie Valero, “Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d’un espace autobiographique”, *op. cit.* p. 71.

textos anteriores son al mismo tiempo *De Saxe, roman*, pues como señalé, en ella se reúnen el ciclo de obras de regreso al hogar y el ciclo de reencuentro de los antiguos amantes. De esta forma, la reescritura no es solamente aquí un recurso literario o un fenómeno de los textos, sino el proyecto literario mismo.

Por último, si tomamos en cuenta que en *Corrección* la reescritura de la obra es la empresa a la cual Roithamer le dedica su existencia, y por tanto, se convierte en la tarea que la dota de sentido, es posible afirmar que la corrección es tanto su proyecto intelectual como vital. Algo similar puede plantearse con respecto a la obra beckettiana, en la que, como señalaba Marion Bourdier, el anhelo de expresar y la imposibilidad de hacerlo se convierten en la fuerza que impulsa la escritura.³²⁹ Lo que esto implica es que ser incapaz de expresarse de manera definitiva es también el requisito para seguir intentándolo, y de este modo, se trata nuevamente de una tarea que permite seguir adelante análoga a aquella que se menciona en *The Unnamable*:

Todo esto de tener una tarea que realizar antes de que termine, de palabras que decir, de una verdad que recobrar —para poder decirla— antes de que termine, de una tarea impuesta que realizar —alguna vez conocida, por largo tiempo abandonada, finalmente olvidada— antes de que termine de hablar, termine de escuchar... todo eso lo inventé, con la esperanza de que me diera consuelo, de que me ayudara a seguir adelante, me permitiera imaginarme en un lugar en el camino, moviéndome, entre un principio y un final, ganando terreno, perdiendo terreno, perdiéndome, pero de alguna forma, a la larga, avanzando.³³⁰

Tomando en cuenta estos dos casos, la tarea de Lagarce de reescribir continuamente esta única obra podría interpretarse así mismo como un proyecto tanto literario como vital: en primer lugar, ya que dota de sentido a la existencia del autor al otorgarle un propósito, una empresa que

³²⁹ Marion Bourdier, “Jean-Luc Lagarce, (en)quête du réel : le réalisme suspendu de *Derniers remords avant l’oubli* et *Juste la fin du monde*”, *op. cit.*, p. 94.

³³⁰ “All this business of a labour to accomplish, before I can end, of words to say, a truth to recover, in order to say it, before I can end, of an imposed task, once known, long neglected, finally forgotten, to perform, before I can be done with speaking, done with listening, I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway”. Samuel Beckett, “The unnamable”, *op. cit.*, pp. 307, 308.

justifique el seguir viviendo;³³¹ y en segundo, porque dicha empresa no se detiene sino con la muerte del autor en 1995, mismo año en que escribe *Le Pays lointain*. Es posible imaginar entonces al duque volcado en el intento infinito de elaborar su relato de manera similar en que Lagarce reelabora constantemente una única obra hasta morir. En ambos casos, se escucha el eco de las palabras del protagonista de la novela de Beckett: "...y siempre murmurando mis viejas historias, mi vieja historia, como si fuera la primera vez".³³²

El análisis del discurso y de la reescritura en Lagarce permite identificar deseos, dificultades y estrategias para lidiar con ambos que permean su obra: decirse a sí mismo de manera veraz se muestra como el anhelo más profundo, tanto del autor como de sus personajes, pero es la imposibilidad de llevar a cabo esta tarea la que enriquece los textos, más aún, es la que conduce a la aparición de los mismos, y por tanto, la que permite la existencia y continuidad de un proyecto literario y vital.

³³¹ En el caso de Lagarce, permanecer con vida resulta particularmente arduo dado el deterioro de su salud causado por la enfermedad.

³³² "...and ever murmuring my old story, my old stories, as if it were the first time". Samuel Beckett, "The unnamable", *op. cit.*, p. 297.

Conclusiones

Tras analizar las obras que forman parte del ciclo de retorno al hogar, propongo ahora que existen dos conceptos esenciales en el centro de la escritura de lagarciana: la imaginación y la interpretación. En cuanto a la primera, señalé que su función principal era la de compensar la ausencia y sobreponerse a la experiencia de la pérdida, ya sea que se presente como abandono, como la muerte —tanto de los otros como la propia—, o bien, como el fracaso de los planes e ilusiones futuras. Así, los protagonistas de *Retour à la citadelle à la citadelle, Juste la fin du monde* y *Le Pays lointain* trascienden su propio final y el de sus seres queridos por medio de un viaje imaginario de regreso al hogar que les permite reencontrarse con aquellos que perdieron de vista, que dejaron, los dejaron, o que fallecieron tiempo atrás. En cuanto a *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* son las mujeres de la familia quienes invocan al hermano o al hijo ausente por medio de la imaginación, situación similar a la de *De Saxe, roman*, donde el viaje del protagonista de regreso al castillo es físico, pero el retorno de sus antiguos compañeros, su reaparición, es imaginaria.

Ya sea en el regreso al hogar o en la invocación de los ausentes, los personajes lagarcianos echan mano de procesos creativos para retomar las conversaciones inconclusas, decir todo lo que quedó por decir, pero además, para hacer que los otros profieran las palabras que desearían escuchar o que habrían deseado escuchar en el pasado. Ejemplos de este fenómeno son la escena en que Chonegk confiesa que extrañan al duque —a pesar de que lo abandonaron—,³³³ y la escena en que la madre de Louis lo despide como si le perdonara sus posibles crímenes.³³⁴ Este “te extrañamos” y “te perdonamos” responden a la necesidad del protagonista de saldar cuentas con el pasado, en el caso del primero, además, de hacerlo antes de morir.

³³³ Jean-Luc Lagarce, *De Saxe, roman, op. cit.*, p. 233.

³³⁴ Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde, op. cit.*, p. 263.

Tanto en estas conversaciones —a las que llamé diálogos virtuales—, como en los retornos imaginarios a casa, lo que está en juego son las vidas no vividas, esto es, los anhelos y los planes que fueron interrumpidos o que nunca comenzaron siquiera, las existencias deseadas e imaginadas que jamás sucedieron. A pesar de no haberse materializado, las vidas no vividas son también parte de nuestra existencia, las llevamos con nosotros como si se tratara de miembros fantasmas,³³⁵ por lo que influyen la forma en que nos relacionamos con el mundo e incluso configuran nuestra visión del futuro. En este sentido, los personajes de Lagarce tienen la mirada fija en el pasado, en especial, en lo que no sucedió y ya nunca podrá suceder; sin embargo, es justo ahí donde recurren a la imaginación: si la existencia que anhelaron ha sido proscrita de todo futuro, aún les queda crear un mundo donde todavía es posible intentarla. Ésta es una de las propuestas centrales del teatro de Lagarce.

Sin embargo —y esto es algo que no suele mencionarse en los análisis de la obra lagarciana—, la posibilidad de superar la pérdida que ofrece la imaginación tiene un revés que se manifiesta de manera recurrente en las obras que aquí he abordado. En primer lugar, los diálogos virtuales implican obligar a los otros a decir lo que nunca dijeron o nunca habrían dicho, de modo que estos dejan de ser pares del protagonista y se convierten en una suerte de marionetas a merced de la voluntad de quien imagina. ¿Qué relevancia puede tener ese “te perdono” o “te extrañamos” en boca de un títere obligado a decir esas palabras? En segundo lugar, incluso si el regreso imaginario es capaz de trascender la muerte, no logra modificar la percepción negativa que el personaje tiene de su existencia, de modo que el retorno es todo menos afortunado o exitoso. Así, el regreso del nuevo gobernador no provoca más que desdicha en quienes lo reciben, tanto en su familia como en los extraños, pero sobre todo, ni a él mismo le causa alegría alguna. Algo similar sucede en *Juste la fin du monde* y en *Le Pays lointain*, pues el reencuentro

³³⁵ Es decir, de miembros que han sido amputados y que, sin embargo, el individuo aún percibe.

con la familia fracasa en su intento de saldar cuentas antes de morir y, por el contrario, tan sólo da pie a que las heridas del pasado se reabran con la violencia de las emociones que han sido contenidas por años. Por lo tanto, si bien el retorno imaginario al hogar abre la posibilidad de dirigirse a quien estuvo largamente ausente, de confesarle lo que nunca pudo ser dicho —o de llenarlo de reproches—, lo cierto es que se trata de una confesión unilateral, la cual nunca da pie a un diálogo que permita el entendimiento entre los personajes o, en el caso de *Juste la fin du monde*, la reconciliación entre ellos, puesto que Louis es incapaz de comunicarle a su familia su muerte “próxima e irremediable”, incluso cuando éste es el principal motivo de su viaje de regreso. El reencuentro imaginario no permite entonces subsanar la ausencia, ya que ésta es inmediatamente sustituida por un nuevo obstáculo: la imposibilidad de comunicación.³³⁶ De esta forma, ni siquiera en su fantasía —donde el personaje contaría con total libertad para crear otra existencia, para llevar a cabo los planes que nunca sucedieron, para completar las conversaciones que no tuvieron lugar y hacer las paces con su pasado, esto es, para experimentar las vidas no vividas—, ni siquiera ahí logra ser dichoso.

Por último, el intento de subsanar la pérdida o la ausencia por medio de la imaginación implica también sustituir el mundo con una ilusión, lo cual puede conducir a un rechazo del exterior, en particular, de los otros. Dado que la imaginación le permite al personaje construir una realidad distinta en la que él decide quién aparece o desaparece, quién habla e incluso qué dice, surge el riesgo de preferir esa construcción por encima de la realidad objetiva. Así, el personaje no echa mano de la fantasía para compensar las vidas no vividas, sino que renuncia al mundo porque puede recordarlo y recrearlo en su imaginación, y rechaza cualquier otra realidad que no sea aquélla que él mismo ha elaborado (por más infeliz que sea en ella). Es posible

³³⁶ En el caso de *De Saxe, roman*, esta incapacidad de comunicación se manifiesta también como la incapacidad de narrar la historia, de manera que el reencuentro imaginario es eclipsado por la imposibilidad de dotar de orden y sentido a lo que le sucedió al protagonista.

visualizar así al protagonista lagarciano despedirse de los demás con desdén y afirmar: “Ya no los necesito. Ahora puedo imaginarlos”. La consecuencia de esta postura se observa en el caso del duque, completamente encerrado en su fantasía y extraviado en su intento interminable de narrar su historia.

En suma, la imaginación da pie en Lagarce a procesos creativos que podrían ser benéficos en tanto que ayudarían a sobreponerse a la experiencia de la pérdida, pero que en la práctica condenan a los personajes a la desdicha y al aislamiento. Abordar las posibilidades de la imaginación para luego mostrar sus riesgos o incluso su fracaso absoluto da cuenta ya de la visión de mundo del escritor francés, pues abrir rejas que sólo conducen a celdas más estrechas habla de una perspectiva regida por la idea de lo inevitable, en otras palabras, de que aquello que sucedió volverá a suceder y de que es imposible escapar a pesar de las aparentes salidas. Pero antes de considerar las implicaciones de esta visión, revisemos el otro concepto central de la obra lagarciana.

Cuando aludo a la interpretación me refiero principalmente a la posibilidad de reelaborar y de otorgar un significado diferente a las historias, en particular, a los relatos personales de los personajes. Como mencioné, hay en Lagarce un énfasis constante en el proceso de construcción de los relatos o de la obra de teatro misma, así como en su carácter ficcional, esto es, en que las narraciones de los personajes son elaboradas y reelaboradas continuamente, y en que los hechos que ve el espectador sobre la escena —o imagina el lector en su mente— son resultado de la imaginación de los protagonistas, más que un intento de mostrar los sucesos tal como sucedieron. Este énfasis apunta a la libertad en el proceso creativo de relatar una historia o de escenificar una obra de teatro, pero también, en la acción de recordar. Dar cuenta de la historia personal implica en estas obras construir un relato: ordenar los hechos, dotarlos de sentido, intentar explicarlos,

pero también, a causa del encuentro entre teatro y narración, volver a vivirlos, pues si es cierto que recordar es vivir, escenificar es tanto revivir como reexperimentar el pasado. La naturaleza ritual del teatro se manifiesta aquí y transforma la narración en una vivencia presente, de manera que *aquello que sucedió* vuelve a tener lugar sobre la escena. Ésa es una de las consecuencias principales del encuentro entre narración y teatro; por un momento, éste deja de ser un arte del presente que se precipita hacia la catástrofe —como afirmaba Sarrazac sobre el teatro tradicional—³³⁷ y dirige su mirada hacia el ayer, mas no sólo para otorgarle un cuerpo y una voz, sino para volver a vivirlo. Podría decirse entonces que el teatro coloca al pasado sobre una mesa de disección: lo abre hacia las miradas del público e intenta comprenderlo; pero además, lo reconstruye y lo reordena como quizás haría un paleontólogo, e incluso, voluntaria o involuntariamente, termina por revivirlo y por ponerlo a andar sobre la escena, como si se tratara de un acto de necromancia. Ante esta resurrección, surge casi necesariamente el deseo de interactuar con el pasado, pues quién, al ver su propia historia desarrollarse nuevamente frente a sus ojos, no querría intervenir, ya sea para volver a vivir una dicha lejana o bien para alterar los sucesos y evitar los errores.³³⁸ Ese deseo y esa posibilidad se hacen evidentes al lector/espectador por medio del teatro de Lagarce.

Retomando la idea de la interpretación, las obras que aquí analicé muestran que el pasado no es inamovible, sino que se construye, incluso en múltiples ocasiones, por lo que en teoría un individuo podría reescribir su historia, y por eso, modificar la forma en que se entiende a sí mismo y en la que experimenta su vida. No obstante, no es éste el resultado que se observa en las

³³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, *op. cit.*, p. 10.

³³⁸ En su diario, Lagarce menciona también el deseo de volver a vivir su vida, pero de forma diferente: “Une idée idiote mais comme elle revient tout le temps [...] L’idée toute simple — mais très apaisante, très joyeuse, c’est ça que je veux dire, très joyeuse, oui — 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”. Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990 - 1995*, *op. cit.*, pp. 139, 140. El retorno implica aquí posibilidad de reexperimentar y modificar la historia personal, posibilidad que sin embargo Lagarce no concede a sus personajes.

obras de Lagarce, pues como mencioné, el proceso creativo de elaborar un relato o una obra de teatro no conduce a la alteración del sentido negativo que el personaje le otorga a su existencia. En otras palabras, el personaje abre su pasado y comienza a ordenarlo, a reconstruirlo e incluso a alterarlo, mas nunca logra modificar su propia interpretación de los hechos que vivió. Así, no importa que haga y rehaga su historia —o incluso que la olvide—, su mirada permanece inalterada, y el sufrimiento que su pasado o que las múltiples versiones de su pasado le provocan, también. Más aún, como se observa en el caso de *De Saxe, roman*, la capacidad de interpretar la historia de múltiples formas o de crear múltiples historias conduce al protagonista a quedar atrapado en el proceso de elaborar y resignificar su pasado doloroso, por lo que no sólo no hay escape de dicho sufrimiento, además se corre el riesgo de extraviarse aún más profundamente en él.

En suma, lo que estos aspectos negativos implican es que la visión de mundo lagarciana es esencialmente trágica, en el sentido de que prevalece, por encima de las posibilidades interpretativas e imaginativas, la imposibilidad de escapar del mismo desenlace, esto es, que prevalece el destino. Una vez más, es posible recurrir a la tesis de maestría de Lagarce, pues en ella señala elementos de la obra de otros autores que después se convertirán en parte fundamental de su propia escritura o incluso en su propio proyecto teatral: “Siempre aparecen los mismos personajes, con las mismas pasiones y la misma suerte; los motivos y los sucesos cambian en las diferentes obras, es cierto, pero el espíritu de los sucesos es el mismo”.³³⁹ Estas palabras sobre el teatro de Carlo Gozzi podrían utilizarse entonces para describir la obra lagarciana, más evidentemente, la tendencia a la rescritura de la historia personal que se observa en el ciclo de

³³⁹ “Ce sont toujours les mêmes personnages qui paraissent, ils ont les mêmes passions et le même sort ; les motifs et les événements varient, il est vrai, dans les différentes pièces, mais l’esprit des événements est le même”. Jean-Luc Lagarce, “Théâtre et Pouvoir en Occident”, p. 12. Citado en Jean-Pierre Thibaudat, *Lagarce, une vie de théâtre*, op. cit., p. 34.

obras de regreso al hogar —así como en el ciclo de reencuentro de los amantes—, pero también, para describir esta visión trágica que rige las obras: es posible cambiar los acontecimientos al reescribir la propia historia, pero su esencia, “el espíritu de los sucesos” permanece.

El énfasis que hago en esta visión trágica, así como en los riesgos de la imaginación y la interpretación en la obra de Lagarce no es trivial. Como mencioné, se trata de un aspecto hasta cierto punto ignorado por la crítica, la cual suele centrarse en las posibilidades que se desprenden de estos elementos, por ejemplo, cuando Hélène Kuntz propone que la imposibilidad de comunicación da pie a un lenguaje lírico,³⁴⁰ o cuando Sarrazac identifica el fracaso como una parte fundamental de la obra lagarciana e inmediatamente señala que este fracaso le permite al dramaturgo francés afirmar su estética teatral.³⁴¹ Si bien concuerdo con estas lecturas, considero necesario subrayar estas fallas de la imaginación y de la interpretación, en primer lugar, porque determinan la visión de mundo que ofrecen estas obras: puede hablarse del surgimiento de un lenguaje lírico o de un llamado a vivir la vida una segunda vez, pero no puede ignorarse que, a final de cuentas, los personajes no logran comunicarse, ni entenderse, ni reconciliarse, y que son capaces de remontar el tiempo, de reunirse con los ausentes e incluso de crear otro mundo, mas nunca logran escapar de la desdicha con la que experimentan esas nuevas vidas. En otras palabras, el énfasis en este aspecto de Lagarce permite una visión más balanceada de su obra, en la cual están presentes tanto las posibilidades que ofrecen la imaginación y la interpretación, como los riesgos que éstas implican, los abismos a los que pueden conducir.

En segundo lugar, reconocer estos peligros es el primer paso para movilizarse frente a ellos. A lo largo de este trabajo he planteado distintos tipos de retorno asociados al teatro en general y a la obra de Lagarce en particular, ahora propongo que el último regreso no lo realizan

³⁴⁰ Hélène Kuntz, “Aux limites du dramatique”, *op. cit.*, p. 25 y ss.

³⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac, “Jean-Luc Lagarce, Le sens de l’humain”, *op. cit.*, p. 10.

los personajes ni se encuentra en realidad en los textos o en su escenificación, sino que tan sólo comienza en ellos, pues se trata del regreso del lector/espectador a su propia existencia. Esto es, entrar en contacto con la obra lagarciana modifica al lector/espectador pues le proporciona la conciencia de que es posible echar mano de la imaginación y de la interpretación en su propia vida, más precisamente, de que puede subsanar la ausencia y la pérdida por medio de un proceso creativo, así como alterar el sentido de su historia personal, y por tanto, modificar la forma en que experimenta tanto su pasado como su presente. Por otro lado, el lector/espectador ha sido testigo también de los riesgos que dichos procesos creativos traen consigo, este extraviarse en la reconstrucción de una historia y rechazar el mundo por completo para suplantarlos con una fantasía desafortunada, lo cual le permitiría prevenirse contra estos peligros, no sufrir la misma suerte que los personajes. Así, la obra de Lagarce ofrece al lector/espectador procesos creativos como herramientas para abordar experiencias problemáticas de su propia vida, pero también le hace una advertencia, pues deja claro que la imaginación y la interpretación tienen un revés, por lo que pueden ser herramientas, pero también armas para un crimen (aquél que los personajes lagarcianos se cometen a sí mismos). De esta forma, mientras que los viajes imaginarios que se observan en estos textos terminan en naufragio, el lector/espectador sería capaz realizar el último retorno: volver de la obra de Lagarce tras haber sido transformado por ella.

Subrayar elementos como el fracaso irreparable, la imposibilidad de comunicación tras superar la ausencia, o la imposibilidad de reinterpretar el pasado traumático tiene como objetivo entonces ahondar en aspectos que pueden ser comprendidos y, si no se resuelven, cuando menos se vuelven abordables a través de la obra de Lagarce y de las herramientas que ésta proporciona. Tan sólo nombrar estos fenómenos problemáticos podría resultar catártico, pero es la reflexión

sobre ellos y sobre su manifestación en la obra literaria la que puede aportar a los individuos claridad sobre su propio vivir, y es precisamente esto lo que he intentado hacer aquí.

Por último, pero también en el sentido de acercarse a la obra literaria con el objetivo de regresar hacia sí mismo, la obra de Lagarce es especialmente adecuada para reflexionar sobre el individuo y la época actual. En *Paysages devastés*, Catherine Naugrette evoca la imagen benjaminiana del Ángel de la Historia³⁴² y afirma:

Si [el Ángel de la Historia] tiene, como postula Benjamin, el pasado delante de él, si el objeto de su mirada es precisamente el espectáculo monstruoso de las ruinas del pasado, nosotros (que miramos), nosotros (los vivos), estamos incluidos en ese pasado. Estamos atrapados en el fracaso de la Historia (“una sola y única catástrofe”), atascados en las ruinas del pasado.³⁴³

Naugrette propone, en primer lugar, que el *Angelus Novus* puede ser alegoría tanto de la historia como del arte moderno, pues éste también se encuentra marcado por la ambigüedad, la desesperanza y la melancolía;³⁴⁴ y en segundo lugar, que una de las tareas del teatro moderno (de finales del siglo XIX hasta nuestros días) es la de posar la mirada sobre el pasado, ya sea para cuestionarlo, reinterpretarlo o incluso reescribirlo. Esta lectura se ajusta a la obra de Lagarce, en particular, a sus personajes: completamente volcados hacia el ayer, siempre tratando de comprender y recomponer la catástrofe, es decir, su propia historia. Y si bien el Ángel es arrastrado hacia el futuro mientras que los personajes lagarcianos se extravían cada vez más en

³⁴² La imagen se encuentra en la novena tesis sobre la historia y es la siguiente: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México D.F., Ítaca, UACM, 2008, p. 43.

³⁴³ "S'il a, comme le postule Benjamin, le passé devant lui, si l'objet de son regard est précisément le spectacle monstrueux des ruines du passé, nous (qui regardons), nous (les vivants) sommes inclus dans ce passé. Nous sommes pris au piège dans l'échec de l'histoire (« une seule et unique catastrophe »), coincés dans les ruines du passé". Catherine Naugrette, *Paysages devastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 25.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

su pasado, lo cierto es que ni uno ni otros logran restaurar lo que fue destruido (como se vio, en el caso del duque de *De Saxe, roman*, por ejemplo, lo que le queda al personaje son las piezas de un rompecabezas que no logra volver a armar, nada más que un “cúmulo de ruinas”, para utilizar la expresión de Benjamin). Naugrette echa mano de otra ilustración de Paul Klee, *Engel, noch hässlich*, y lo describe como un ser dividido, completamente replegado y encerrado en sí mismo,³⁴⁵ imagen que la autora relaciona nuevamente con el arte moderno, pero que retrata también a los personajes de Lagarce: incapaces del diálogo con los otros, encerrados en un solo pensamiento cíclico e incompleto, atrapados en su fantasía y en su historia.

Ambos ángeles, así como los personajes lagarcianos, remiten a su vez al individuo contemporáneo, el cual se encuentra, como apunta Zygmunt Bauman —siguiendo a la profesora Svetlana Boym—, atacado de nostalgia y con la mirada fija en el pasado, pues éste es el único espacio donde aún le es posible depositar esperanzas y propósitos, donde aún es posible crear “mundos ideales” a los que Bauman llama *retropías*.³⁴⁶ De manera similar, los personajes de Lagarce elaboran sus propias realidades, sus fantasías que, sin embargo, no son escenarios futuros donde podrían cumplirse sus deseos, ni versiones ideales del mundo, sino reelaboraciones imaginarias del pasado. De esta forma, el estado de los individuos contemporáneos que describe Bauman es, así mismo, el estado de los personajes de Lagarce, y ambos se asemejan a los ángeles descritos por Benjamin y por Naugrette. Por supuesto que este estado del individuo actual está ligado a sus circunstancias históricas, las cuales es posible relacionar con la obra de Lagarce. Abordaré de manera muy breve el vínculo entre el momento histórico del dramaturgo francés y su obra para después señalar por qué ésta resulta tanto más significativa para el presente.

³⁴⁵ Catherine Naugrette, *Paysages devastés, op. cit.*, p. 31.

³⁴⁶ Zygmunt Bauman, *Retropía, op. cit.*, p. 14.

Como mencioné en la introducción, Lagarce comenzó a escribir en la década de 1970, alrededor de treinta años después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, después de los movimientos de contracultura de la década de 1960, y en Francia misma, de mayo del 68; así, escribió en un tiempo en que la confianza en la modernidad —entendida como la construcción de una sociedad regida por la razón, y no más por la tradición o la religión, que permitiría conciliar el desarrollo económico y tecnológico con las libertades y necesidades de los individuos—³⁴⁷ se había derrumbado. Esto es, escribió en un tiempo en que a) este mundo basado en la razón había mostrado su capacidad para destruir a la humanidad entera —aunque con los métodos más eficaces y tecnológicamente avanzados—,³⁴⁸ y b) los grandes intentos de transformar dicho mundo habían fracasado. Es precisamente un sentimiento de derrota y de imposibilidad de modificar la existencia el que permea el teatro de Lagarce, en particular el ciclo de obras que aquí analizo, de manera que si bien ninguna de sus piezas aborda estos sucesos históricos ni teoriza sobre el fracaso de la modernidad, sí transmite una experiencia del todo similar. En otras palabras, esta visión de mundo centrada en la noción de destino, de lo que no es posible alterar a pesar de los mayores esfuerzos, resuena con el momento histórico de Occidente que vivió Lagarce (y que de manera visionaria Benjamin plasmó en su descripción del Ángel de la historia).³⁴⁹ Pero la obra lagarciana no sólo da cuenta de un desencanto que podría ser entendido como resultado de su época, sino que —paradójicamente para una escritura centrada en el ayer— resuena con mucha mayor intensidad en el presente.

³⁴⁷ Es así como Alain Touraine describe “el modelo clásico” de la sociedad moderna. Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos?*, Horacio Pons (trad.), México, FCE, 2014, p. 28.

³⁴⁸ Herbert Marcuse afirma, de hecho, que el exterminio en masa, ya sea en forma de los campos de concentración o de las bombas atómicas, no es una recaída en la barbarie, sino de una aplicación sin freno de la ciencia. Así, “la más efectiva subyugación y destrucción del hombre por el hombre se desarrolla en la cumbre de la civilización”. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 22. En otras palabras, la aniquilación de la especie humana parecería ser inherente a un mundo regido por la ciencia y la razón, no un error sino una funcionalidad, como suele decirse en el terreno de la computación.

³⁴⁹ No sorprende entonces que *Retropía* comience justamente citando la novena tesis de la historia, como si dijera: “Observen, ésa fue la profecía que ahora se cumple”. Zygmunt Bauman, *Retropía*, *op. cit.*, p. 11.

La situación actual se caracteriza por el estado crítico de aspectos fundamentales para nuestra existencia: la economía y el empleo,³⁵⁰ el medio ambiente³⁵¹ y la salud.³⁵² Sin embargo, estas circunstancias problemáticas no sólo afectan el presente, sino que además ponen en crisis nuestro futuro, y por tanto, provocan a su vez una crisis de la esperanza. En otras palabras, aunque el escenario actual es desfavorable, sabemos con seguridad que, en lo que respecta a los ámbitos mencionados, el porvenir será incluso peor.³⁵³ Hemos transitado así de la voluntad de refundar el mundo que caracterizaba a la modernidad —pero sobre todo de la confianza en la razón, el progreso y, por tanto, en el mañana— a la angustia generada por la incertidumbre —por aquello que aún puede resultar de una u otra forma— y finalmente hemos alcanzado la certeza de que las circunstancias críticas presentes son tan sólo el aviso de las que habrán de venir, nada más que el primer escalón de una larga escalera descendente. Podría argumentarse que el futuro es siempre incierto, y es verdad, lo que varía es nuestro grado de confianza en el porvenir, y es por eso que hablo de una crisis de la esperanza: más allá de lo negativo de las circunstancias actuales, no creemos que seremos capaces de modificarlas de manera sustancial, de revertir el rumbo y alterar nuestro destino —tanto “el lugar al que llegaremos”, como “nuestro sino”. De esta forma, incluso si fuera posible que un hallazgo tecnológico o un milagro político solucionaran las crisis del empleo, la economía y el medioambiente,³⁵⁴ la crisis de la esperanza

³⁵⁰ Me refiero a la normalización de las constantes crisis económicas mundiales y nacionales, así como a la precarización del empleo, esto es, que los trabajos no garantizan las condiciones materiales para una vida digna. MARTINEZ-LICERIO, Karla Alejandra; MARROQUIN-ARREOLA, Juan y RIOS-BOLIVAR, Humberto. Precarización laboral y pobreza en México. *Anál. econ.* [online]. 2019, vol.34, n.86 [citado 2021-09-03], pp.113-131. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-66552019000200113&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2448-6655.

³⁵¹ Me refiero a las consecuencias del cambio climático acelerado por la acción humana, tales como el alza constante de temperaturas, así como constantes incendios e inundaciones.

³⁵² Me refiero principalmente a la pandemia de covid de 2020, pero también, a las consecuencias de su aparición: la experiencia compartida mundialmente de la suspensión o cancelación de planes y anhelos.

³⁵³ "Le pire est toujours pour demain", como decía Lagarce.

³⁵⁴ El campo de la mecatrónica o de la robótica podrían proporcionar las herramientas para satisfacer nuestras necesidades de producción, de manera que los trabajadores de las fábricas quedarían liberados para ejercer cualquier oficio o simplemente libres de la necesidad de trabajar. Lo que sucederá en realidad, sin embargo, es que estos

implica que no podamos imaginar dicha solución, que no logremos verla. Cuando la esperanza se tambalea, cuando el futuro parece cancelado, nuestra capacidad de imaginar queda mermada, y es justo ahí, en el terreno de la imaginación, que la literatura, y especialmente la obra de Lagarce pueden intervenir.

Como afirmé anteriormente, la escritura lagarciana no es un mero portavoz de la desilusión, y a pesar de que la noción de lo ineludible permea la visión de mundo de su obra, tampoco debe interpretarse como el anuncio de una condena, o como el sonido de las trompetas del Apocalipsis. Los lectores no somos personajes lagarcianos, de modo que no estamos obligados a sufrir el mismo destino que ellos, al contrario, la obra de Lagarce es tanto más adecuada para el presente puesto que, como propuse, no sólo nos proporciona las herramientas para lidiar con nuestras circunstancias actuales —esto es, la imaginación y la interpretación como las describí más arriba—, sino además una advertencia —es decir, la imagen del abuso que realizan los personajes de dichas herramientas y que los condena. Así, por medio de la obra de Lagarce experimentamos que la imaginación puede ser utilizada para sobreponerse a las pérdidas, para reunirse con los que se fueron, hablar con ellos, decir las cosas que quedaron por decir y llevar el duelo. Experimentamos también que la imaginación es apropiada para lidiar con esas vidas que no vivimos, pues les permite existir aunque sea en el terreno de la ficción y, por lo tanto, de la invención, de modo que pensar *lo que no fue* es un ejercicio creativo y no una condena al remordimiento.

Por su parte, la interpretación nos permitirá resignificar el presente, elaborar un relato que explique y dé orden a nuestras circunstancias, a los aspectos económico y laboral, al estado del medioambiente y de la esperanza; pero también, un relato que nos permita dirigir nuestra mirada

trabajadores perderán sus empleos, serán desplazados por la tecnología, de manera que incluso si la ciencia continúa conduciendo al progreso tecnológico, esto no implica que el futuro de los seres humanos mejorará.

hacia el futuro, encausar nuestra voluntad y nuestras acciones hacia la modificación de lo que hoy vivimos.³⁵⁵ De esta forma, la mayor fuerza de la obra de Lagarce no reside en el desencanto, ni en el pasado ni en el fracaso, sino en las posibilidades que ofrecen los procesos creativos.

Resumiendo, el último tipo de retorno es aquel de la obra literaria hacia nuestra propia existencia, a nuestra vida personal, pero también al mundo que habitamos. En el caso de Lagarce, este retorno nos transforma pues nos permite concebir y relacionarnos con nuestra existencia de una forma que pone por delante la imaginación. En otras palabras, para transformar nuestras vidas y nuestro mundo es necesaria la capacidad de imaginar otras vidas y otros mundos posibles, y es ahí donde reside la fuerza de la escritura de Lagarce, en mostrarnos que otra vida es posible.

Como comentario final, creo necesario volver a mencionar que la obra lagarciana ha sido muy poco estudiada en nuestro país, por lo que aún queda un extenso campo de investigación, en particular, su relación con el teatro mexicano contemporáneo. En este sentido, podrían compararse características como el uso de la narración, puesto que la dramaturgia mexicana reciente echa mano de este recurso de manera constante; el lenguaje también es una cuestión central en Lagarce, tanto las características del discurso de los personajes como la tensión entre el deseo y la imposibilidad de comunicarse, por lo que valdría la pena contrastarlo con escrituras teatrales en las que el lenguaje ocupa un lugar primordial, por ejemplo, en *Andrómaca Real* (2008) de Ximena Escalante; y temáticamente, la experiencia de la pérdida es fundamental en el teatro de escritoras jóvenes como Itzel Lara, en especial en *Treinta y tres nombres de Dios* (2011), que a su vez toma el título de un poemario de Marguerite Yourcenar, de manera que la

³⁵⁵ Desconozco, por desgracia, cuál sea dicho relato, pero de esta interpretación de la obra lagarciana se deriva que es posible escribirlo.

intertextualidad, así como la relación entre los géneros literarios —poesía, teatro, narración— son características que podrían sumarse a un estudio comparativo de estos autores. Por último, la relación de la escritura de Lagarce con la reflexión sobre la modernidad y el final de la misma es un asunto que he abordado muy brevemente, pero que podría desarrollarse con mayor profundidad: la cercanía entre el autor francés y los tiempos que vivimos me parece innegable y aún puede decirse mucho más sobre la pertinencia de Lagarce para el presente.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor, *Memoria y autobiografía*, Buenos Aires, FCE, 2013.
- AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar (trads.), Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retropía*, Ciudad de México, Paidós, 2017.
- BECKETT, Samuel, *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1994.
———, *Happy Days*, New York, Grove Press, 1989.
———, "The Unnamable" en *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, México D.F., Ítaca, UACM, 2008.
- BERNHARD, Thomas, *Corrección*, Miguel Sáenz (Trad.), Madrid, Debate, 1992
- BIET, Christian y TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Saint-Armand, France, Gallimard, 2010.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- BOROWSKI, Mateuz y SUGIERA, Malgorzata, « Non, ça ne se passe pas là, devant moi ». La mimésis reformulée dans le théâtre-récit lagar cien”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- BOUCHARDON, Marianne, “« Sur le cimes de la grande forêt racinienne »”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- BOULA, Marie-Isabel, “Narration, rétrospection et rêve dans « De Saxe, roman »” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- BOURDIER, Marion, “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*, Mayenne, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

- BRUNER, Jerome, "Life as Narrative", *Social Research*, 54:1 (Spring), 1987.
- CHATEL, Jonathan, y LE PORS, Sandrine, "« C'est donc un amoureux qui parle et qui dit »", en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- CHAUVINEAU, Astrid, "Dossier", en Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Barcelona, Flammarion, 2020.
- CHÉJOV, Antón, *Teatro completo*, Galina Tolmacheva (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 4 vols. Madrid, Gredos, 1954.
- COULON, Aurélie, "L'espace des possibles: analyse comparée du hors-scène dans *Dernier remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*", en *Lectures de Lagarce*, Mayenne, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Ricardo Anaya (trad.), Madrid, Alianza, 2004.
- ESQUILO, *Tragedias completas*, José Alsina Clota (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- EURÍPIDES, *Tragedias I*, Juan Antonio López (trad.), Madrid, Cátedra, 2001.
- 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.
- FOLCO, Alice, "Lagarce / García Lorca : dramaturgies du confinement" en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- FREUD, Sigmund, "Carta a Romain Rolland (Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis)" en *Obras completas, Tomo XXII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- , "Los que fracasan cuando triunfan", en *Obras completas, Tomo XIV*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- , "Más allá del principio del placer" en *Obras completas, Tomo XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.

- HAASE, Ulrich y LARGE, William, *Maurice Blanchot*, New York, Routledge, 2001.
- HEMMERLE, Marie-Aude y HERSANT, Céline, “Crébillon / Lagarce : « précisions » (Autour des « Égarements du cœur et de l’esprit »), en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- HOMERO, *Odisea*, José Luis Calvo (trad.), Cátedra, Madrid, 2016.
- IBSEN, Henrik, *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*, Isidro Maltrana (trad.), Madrid, Edaf, 2000.
- , *Hedda Gabler and Other Plays*, London, Penguin Books, 1961.
- KADARÉ, 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 Intempestifs, 2008.
- LAGARCE, Jean-Luc, “De Saxe, roman”, en *Théâtre complet. Vol. II*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- , “Ici ou Ailleurs”, en *Théâtre complet. Vol. I*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- , “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne”, en *Théâtre complet. Vol. IV*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- , *Journal 1990-1995*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- , “Juste la fin du monde”, en *Théâtre complet. Vol. III*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- , “Le Pays lointain”, en *Théâtre complet. Vol. IV*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- , “Retour à la citadelle”, en *Théâtre complet, Vol. II*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- , *Teatro y poder en Occidente*, Marta Taborda (trad.), Buenos Aires, Atuel, 2007.
- LEM, Stanislaw, *Solaris*, Joanna Orzechowska (trad.), Madrid, Impedimenta, 2014.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, New York, Routledge, 2006
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989.

- MAGRIS, Claudio, *El infinito viajar*, Pilar García Colmenarejo (trad.), Barcelona, Anagrama, 2014.
- , *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, J. A. González Sainz (trad.), Barcelona, Anagrama, 2004.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización. Una investigación filosófica acerca de Freud*, Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Ariel, 2010.
- MARTINEZ-LICERIO, Karla Alejandra; MARROQUIN-ARREOLA, Juan y RIOS-BOLIVAR, Humberto. Precarización laboral y pobreza en México. *Anál. econ.* [online]. 2019, vol.34, n.86 [citado 2021-09-03], pp. 113-131. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-66552019000200113&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2448-6655.
- MORA, Teodoro, *Eterno retorno, narración y autosuperación. Las raíces antropológicas del pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Brumaria, 2016.
- MOTTE, Emmanuel y RYNGAERT, Jean-Pierre, “S’essayer à des rôles : l’identité en question”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l’humain*, Belval, Circé, 2004.
- NEE, Laura, “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*, Mayenne, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, José Luis Patcha (trad.), Madrid, Mj ediciones, 2000.
- , *La gaya ciencia*, José Carlos Mardomingo (trad.), Madrid, edaf, 2011.
- 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.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, UNAM, Siglo veintiuno editores, 2002.
- 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, Grove Press, 1990.
- RACHETTI, “Introduction”, en Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, New York, Penguin Books, 2003.
- RANCILLAC, François, “UN INFINI PAYS LOINTAIN. Entretien avec François Rancillac”, *Europe*, N° 969-970 / Janvier-Février 2010.
- RALUY, Ángel, “El concepto estadounidense de ‘éxito’ frente a su homónimo español: dos visiones sociológica, semántica y etimológicamente diferentes”, *ELUA*, (Alicante, España), no. 26, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre y MOTTE Emmanuel, “S’essayer à des rôles : l’identité en question”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, “De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- , “Le témoin et le Rhapsode ou Le Retour du conteur”, en *Le geste de témoigner*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Études Théâtrales, 2011.
- (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, s.l., Circé, 2010.
- , “Jean-Luc Lagarce. Le sens de l’humain”, en *Europe*, N° 969-970 / Janvier-Février 2010.
- , *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010.
- SÓFOCLES, *Edipo Rey*, Francisco R. Adrados (trad.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.
- STRINDBERG, August, *Teatro de cámara*, Francisco J. Uriz (trad.), Madrid, Alianza Literaria, 2010.
- TALBOT, Armelle, “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, (“LAGARCE, DE CLYTEMNESTRE À ULYSSE” en *Europe*, N° 969-970 / Janvier-Février 2010.
- , *Lagarce, une vie de théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2020.
- TOURAINÉ, Alain, *¿Podremos vivir juntos?*, Horacio Pons (trad.), México, FCE, 2014.

VALERO, Julie, “Diarisme et écriture dramatique : du journal à l’espace autobiographique”, en *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Dijon-Quetigny, France, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

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

Recursos en línea

Année Lagarce, último acceso: 4 de abril de 2022, <http://annee.lagarce.net/Connaitre-Lagarce.html>

Diccionario de la lengua española, último acceso: 22 de julio de 2020, <https://dle.rae.es>

Dictionnaire de l’Académie française, último acceso: 22 de julio de 2020, <https://www.dictionnaire-academie.fr/>