

Seminario de Metodología III
Dr. José Ramón Alcántara
Doctorado en Letras Modernas
Martes 3 de abril del 2016
Nadxeli Yrizar Carrillo

*A medida que moría toda cosa
Yo me ensanché, me ensanché
Y mi conciencia es más ancha que el mar
El mundo se deshace. Pero yo soy el mundo.
Aimé Césaire*

ABRAS/ZADOS

RESUMEN

Este ensayo está pensado como parte de un trabajo más amplio en donde se explorará el papel del traductor teatral como agente cultural y su contribución al cambio en la visión sobre la infancia en México durante el siglo XX y comienzo del XXI. Sin embargo en esta entrega no se desarrolla la figura del traductor, sólo se revisan algunas de las soluciones materiales que dan cuenta de la existencia de un ‘proyecto de traducción’ en la obra *Abrasados* del actor y dramaturgo francés Luc Tartar y su trabajo sobre la lengua. La hipótesis que aquí se desarrolla es que la propuesta poética del autor mimetiza la forma en que hablamos y somos hablados, resaltando los lugares, si se pueden llamar así, de indeterminación, indecibilidad o desbaratamiento –en palabras del autor— del lenguaje que fracturan nuestras certezas y, en el caso particular de esta obra, que giran en torno a la pregunta sobre el amor. La puerta para acercarse a esos umbrales en este trabajo es la *diferancia* elaborada por Jacques Derrida.

ESCRIBIR PARA ADOLSCENTES

Otto Minera en su artículo “Teatro para los primeros años: la última frontera” (32) señala que la historia de la humanidad es un proceso inacabado en su búsqueda por ganarse el

título de *humanidad*, y promueve el derecho de la infancia a ser tratada como parte de ella y, por lo tanto, tiene también derecho a la experiencia estética mediante un arte de calidad – Minera se refiere específicamente al teatro. Un teatro separado de la idea simplemente educativa, terapéutica o de mero entretenimiento del teatro dirigido a niños y jóvenes. La idea de este trabajo es arrojar luz sobre algunos ejemplos de teatro, como el escrito por Luc Tartar, que conciben al niño, al adolescente y al adulto como un *continuum* y no como etapas fragmentadas de desarrollo y que, en el caso de la infancia,¹ se trata de un teatro que se acerca al niño o adolescente no como algo indefinido en donde todavía no se alcanza del todo la cualidad de humano, sino como a un sujeto de elección, capaz de entender y crear metáforas, de transformar al mundo y al mismo tiempo a sí mismo. De hecho, ha sido la homofonía entre la raíz latina y el español de la palabra ‘adolescente’ la que ha provocado el equívoco de que dicha palabra proviene de ‘adolecer’, de carencia, reforzando la idea de que al adolescente le falta algo. Sin embargo ‘adolecer’ es una palabra hispana. Según el *Diccionario Chileno de Etimologías*:

Las palabras adolescente y adulto, derivan del verbo latino *adolescere*: crecer, desarrollarse. Adolescente deriva del participio presente que es activo; por tanto es el que está creciendo; adulto del pasado, que ya ha crecido (...). La palabra adolescente viene, como se reconoce desde la antigüedad romana: “*adulescentes ab alescendo sic nominatos*” a los adolescentes se les ha llamado así a crecer (Marco Terencio Varrón, escritor romano 116-27 a.C.). (DCE).

Como se puede ver en esta entrada, en la antigüedad también se consideraba a la adolescencia y a la adultez como una continuidad, aun cuando se pueda cuestionar el

¹ Igual que Eduardo S. Bustelo en *El recreo de la Infancia: Argumentos para otro comienzo*, “Infancia, niñez, niños, niñas y adolescentes serán términos utilizados indistintamente para todos los menores de 18 años según lo define la Convención Internacional del Niño. Sin embargo el uso de estas categorías no implica aceptar una temporalidad determinada sobre la infancia pues ésta es una construcción social e histórica” (15).

momento en que se termina el crecimiento aventuraremos a decir que sólo se termina con la muerte.

Aunque la oferta de opciones teatrales dirigidas a la juventud no es tan amplia como desearíamos, hay propuestas de teatro comprometidas, en términos de Minera, con “el alma” de los niños y con su humanidad: “Arte es diálogo entre almas. Un alma se expresa, otra se reconoce en dicha expresión. A ningún adulto se le puede negar el derecho al arte porque ya a ningún adulto se le puede negar la condición humana. Pero, ¿y los seres humanos en sus primeros años? Ni se les concede la realidad humana plena, ni está ahí ningún arte para ellos. ¿Cómo pueden sus almas ejercer de almas?” (33). Manon Van de Water afirma en la presentación a *Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales* que hay voces pioneras que nos han puesto el ejemplo.

Es importante afirmar que en México hay una tradición de teatro para niños y jóvenes. El teatro nacional se conforma tanto del teatro escrito y producido en México como del teatro extranjero, en español o traducido, producido dentro del país. En México se han publicado textos y ha habido montajes impulsados por dramaturgos, traductores, directores, actores, editoriales e instituciones, comprometidas, como apunta la actriz y dramaturga para niños y jóvenes Haydée Boetto, en “poner a disposición de un niño la opción de sentarse a ver un espectáculo de calidad hecho con amor y respeto a él” (28). Hay que señalar que uno de los objetivos de este trabajo, como parte de una investigación más amplia, es relevar el papel del traductor como agente cultural –aunque en este ensayo no se profundice en este tema— y sumar el teatro traducido de algunos autores contemporáneos a lo que se concibe como teatro nacional sin, por ello, otorgarle un papel de primacía

jerárquica ni desconocer los esfuerzos de los agentes culturales mexicanos que desde hace muchos años trabajan en este rubro.

En este ensayo se explorará la obra *Abrasados* de Luc Tartar, traducida por Humberto Pérez Mortera, publicada por Editorial Los Textos de la Capilla Segunda Época y montada por cinco compañías diferentes a lo largo del país entre 2012 y 2015, En esta entrega no se abordarán los montajes, únicamente los textos en francés y en español.²

¿Cuál es la particularidad de escribir para jóvenes si el público siempre es singular e irrepetible? Pese a la polémica que puede desatar la idea de “tener claridad no sólo respecto a una idea escénica sino respecto a sus destinatarios” y como creador, “convertirse en un observador activo, un investigador minucioso del público a quien va a dirigirse el espectáculo” como sugiere Haydée Boetto (Boetto, 28), no hay que minimizar el hecho de que “pensar en la creación de un montaje implica también pararse en esa delgada línea situada en medio del terreno universal y de los códigos <<singularizados>>”; así como tener en cuenta que “todas las audiencias puedan tener un punto de identificación” (28). O como dice Boris Schoemann “El secreto de hacer teatro dirigido a los niños y los jóvenes es tener siempre presente a todos los públicos. De hecho las mejores obras para niños son las que pueden ser presenciadas también por los adultos” (Schoemann, 48).

Sin embargo el teatro como la poesía es de las expresiones artísticas más arraigadas a lo local. T.S. Eliot afirma en *La función social de la poesía* sobre la poesía algo que aplica

² Entre 2013 y 2015 *Abrasados* de Luc Tartar. Fue montada por el Dir. Hugo Arrevillaga y seleccionada por el Programa de Teatro Escolar. Un segundo montaje dirigido por Mariana Chávez en Tijuana (Baja California), un tercer montaje (estudiantil) dirigido por Manuel Parra en la Universidad del Valle de México (Zapopan, Jalisco), un cuarto montaje dirigido por Anaii Cisneros en Mérida, Yucatán y un quinto montaje dirigido por Fausto Ramírez en Aguascalientes, Ags.

también para el teatro: “es mucho más fácil pensar que sentir en un idioma extranjero. Por lo tanto, no hay arte más porfiadamente nacional que la poesía. Es posible despojar a un pueblo de su idioma, suprimírselo e imponerle otro en las escuelas; pero a menos que se le enseñe a *sentir* en un idioma nuevo, el viejo no habrá sido erradicado y reaparecerá en la poesía que es el vehículo del sentimiento” (Eliot, 15). Para Eliot el sentimiento y la emoción son particulares a los pueblos, mientras que el pensamiento es general. ¿Escribir para adolescentes implicaría entonces una doble localidad? ¿El lugar que determina el código lingüístico de la recepción y el sociolecto³ adolescente? Si estamos de acuerdo en que el paso de la vida del hombre es un *continuum* y en que no se deja de ser el niño o adolescente, sino que lo llevamos como parte constitutiva de nuestro ser y que como adultos seguimos en desarrollo y transformación hasta el día en que morimos, podemos reconocernos como humanos y reconocer las preguntas que nos atañen. Las categorías culturales o institucionales que denominan al ‘teatro para niños y adolescentes’ y lo ubican en un espacio delimitado para el público específico al que aparentemente está destinado, responden a motivaciones distintas de las meramente estéticas porque la infancia es un constructo histórico. Son más bien de orden económico, político o social aunque no por ello, menos válidas. Los esfuerzos por hacer llegar el teatro a todo público han sido y siguen siendo muy valiosos ya que “la igualdad humana no existe en la naturaleza; necesita siempre de un hecho político fundante.”(Méndez, 14). Sin embargo, cuando una obra artística comunica y produce efectos transformadores, no importa la edad que tengamos, lo reconoceremos. Tal vez la experiencia vivida nos dé, de manera singularizada, herramientas distintas para experimentar dicha vivencia, pero ésta será ineludiblemente percibida.

³ Código lingüístico entendido como el conjunto de reglas que permiten ordenar las unidades que conforman una lengua y sociolecto como el término acuñado por la sociolingüística para referirse a la manera de hablar de un grupo social en particular.

EL PROCESO DE LUC TARTAR

El proceso de escritura del actor y dramaturgo Luc Tartar para escribir *Abrasados* implicó una tarea de investigación minuciosa. Surgió como un encargo del *Théâtre du Pelican*. Para ello impartió un taller de escritura para adolescentes en 2004, con el objetivo de trabajar sobre el sentimiento amoroso y reflexionar sobre la aparición de un nuevo lenguaje, lúdico e inventivo que se apoyara en, las entonces, nuevas tecnologías como el Internet o el SMS. Indagó en ese lenguaje amoroso y a partir de él salió un diccionario. Trabajó con dos grupos de preparatorianos de escuelas privadas, uno de una escuela para sordos, uno de una sección técnica y dos grupos de la colonia, uno de mujeres y otro de hombres. El objetivo era descubrir:

Aquello que los adolescentes tienen que decir sobre el sentimiento amoroso, cómo hablan de él y cómo lo escriben [...] detrás de los caminos fáciles y lugares comunes en donde se atrincheran para no revelar su parte oscura, sus secretos o su intimidad. [...] Sin embargo lo primero que me saltó a la vista al comienzo de las sesiones fue la fragilidad de esos adolescentes. [...] A veces los sentía en la fabricación de un personaje, un ser vacío bajo una máscara neutra donde esconderse, una especie de pantalla entre ellos mismos y el mundo que los rodea, una actitud reflejo para evitar el sufrimiento, pero que adivinamos estéril porque puede engendrar desilusiones.” (Tartar, 2008: 2).

Claro que se trataba de un taller de escritura y no de una psicoterapia puesto que el fin era involucrarse en la escritura y no obligarlos a revelar cosas que no quisieran, pero se podía echar mano de lo vivido.

Paso a paso mediante la estratagema del juego de la escritura cuyo fin es también levantar las resistencias, los adolescentes comprenden la diferencia entre la realidad y lo imaginario y descubren que inspirarse de lo vivido permite superarlo.

Durante el transcurso les es posible replegarse sobre ellos mismos y lanzar sobre el papel sus fragilidades, revueltas, dudas, miedos, esperanzas y sueños. [...] Poner en palabras su historia y sus emociones, descubrir en qué son únicas y también compartidas por otros, es trabajar sobre su lengua y su imaginario y después comunicar, es decir ejercer un acto de creación. ¿Crear no es acaso soñar en voz alta y hacerse escuchar, hacer y deshacer el mundo, volver a darle sentido y poesía? (Tartar 2008: 3).

Resulta revelador revisar el proceso de este taller no sólo como detonador en la construcción de la obra *Abrasados* sino como materia prima para la escritura dramática y de ahí desprender la intención creadora o lo que podríamos llamar la poética de Luc Tartar, no sin detenernos en el desarrollo de este ensayo a observar si esa intención se logra y en qué medida o no se logra en el texto:

Me aventuro en un teatro que no es ni realista ni psicológico. Sumerjo a mis personajes en un universo desplazado en el que se pierden las referencias. Trabajo sobre la pesadilla, sobre el surgimiento en lo cotidiano de lo burlesco y de lo innombrable, es decir, de la poesía y de la emoción. Es un teatro del desbaratamiento, lapidario y hemorrágico a la vez, dédalo de gritos y risas locas, donde circula una urgencia absoluta, la de decir este mundo de hoy que se nos escapa al mismo tiempo que nos atraviesa de lado a lado. (Tartar, 2005: 1).

Aún cuando lo que el autor diga sobre su obra no sea necesariamente lo que es, es importante recuperar de las tres citas anteriores la intención enunciada: la escritura como estrategia para levantar resistencias, reinventarse el mundo a través de la ficción en donde se juega la historia propia, observar las máscaras habladas bajo las que nos ocultamos, desmontarlas y hacerse escuchar para crear lazo social.

ABRASADOS: EL TEXTO

La obra gira alrededor del beso entre Johnatan y Latifa en el patio de su preparatoria, bajo la mirada de todos los miembros de la escuela y la de Centinela, una señora de ochenta años que observa la escuela desde su ventana y regala condones en un plato colocado en su balcón. El beso es el *leitmotiv* que desata las distintas reacciones. La anécdota puede reducirse a las sensaciones y reflexiones de los testigos al presenciar el beso, pero, como suele suceder, todo es más complejo si se observa con detenimiento. Cada escena lleva un título que marca el encuadre desde el cual mirar a los personajes. Se compone de un prólogo y diecisiete escenas:

ESCENA	LUC TARTAR, <i>ABRASADOS</i> , TRAD. HUMBERTO PÉREZ MORTERA	LUC TARTAR, <i>S'EMBRASENT</i>
0	Prólogo	<i>Prologue</i>
1	Abrazados	<i>S'embrassent</i>
2	Encarrerados	<i>S'envolent</i>
3	Atragantados	<i>S'empiffrent</i>
4	Encerrados	<i>S'enferme</i>
5	Sangre fría	<i>Sang froid</i>
6	Enmarañados	<i>S'embrouillent</i>
7	Centinela	<i>Sentinelle</i>
8	En serio	<i>Sans blague</i>
9	Angustiados	<i>S'angoisse</i>
10	Enneciados	<i>S'encroûte</i>
11	Sin red	<i>Sans filet</i>
12	Sin voz	<i>Sans voix</i>
13	Entrenándose	<i>S'entraînent</i>
14	Solloza	<i>Sanglotte</i>
15	Embriagados	<i>S'enivrent</i>
16	Sanguíneo	<i>Sanguin</i>
17	Abrasados	<i>S'embrasent</i>

Marie Bernanoce dice a propósito de la obra que la mezcla de una estética musical y una pictórica se aprecia en la elección de los “subtítulos” como se ve en las películas mudas o en las cédulas con el nombre de los cuadros en los museos. “Esos diferentes títulos, delimitan de alguna manera, los fragmentos de palabra, todos juegan sobre una homofonía cuyo título es revelador, *S’embrasent*: Tenemos así, después del Prólogo, *S’embrassent*, *S’envolent* *S’empiffrent*, *S’enferme*, *Sang froid*, *S’embrouillent*, *Sentinelle*... hasta el subtítulo final que da nombre a la obra (...) *S’embrasent*.” (Bernanoce, 2). Ella señala que en el texto en francés el sonido que está en el corazón de la obra; [sã] denota, por un lado, ‘la falta’ puesto que es el mismo sonido para decir *sans* / ‘sin’ en español, por otro, *sang* / ‘sangre’ y también para decir *sens*, *sent*, *cent* / ‘sentido’, ‘siente’, ‘cien’. La polifonía reunida en un solo sonido capaz de albergar “la falta de amor, o la falta de amor en el centro del amor; la sangre de la menstruación femenina o el paso de la adolescencia a la edad adulta, la sexualidad, el flujo vital...; los sentimientos y las sensaciones, el corazón y el cuerpo; y finalmente, yo y los otros, la relación con los otros, dos, tres, cien o mil” (2).

En la traducción de Humberto Pérez Mortera no se conservó la forma pronominal en los verbos de los títulos de escena en una estrategia de compensación⁴ ni la persona conjugada que en el caso de *S’enferme* y *S’encroûte* que es la tercera del singular y no del plural como en los demás verbos conjugados. El traductor recupera la pronominalidad en ‘Entrenándose’ y con ello también la ambigüedad en la persona que puede ser plural o singular. Elige adjetivos verbales ahí donde había verbos pronominales generando un efecto similar al de un verbo pronominal en donde el sujeto que enuncia la acción está implicado

⁴ Se llama compensación a la estrategia de traducción que “consiste en introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en el que está situado en el original.”(Hurtado, 634) Hurtado, A. (2001). Traducción y traductología. Madrid: Cátedra.

en la acción enunciada. Los adjetivos verbales funcionan como atributos, son una cualidad inherente al sujeto. Y en ese sentido la acción indicada por el verbo conjugado en francés se convierte en español en una forma de estar del sujeto. El traductor sabe que su tarea es imposible de lograr en su totalidad, pero que es ese mismo escollo lo que permite seguir traduciendo.

Amor y traducción se parecen en su gramática. Querer a alguien significa transformar sus palabras en las propias. Esforzarnos en entender a la otra persona e inevitablemente malinterpretarla. Construir un precario lenguaje en común. Para traducir un texto hace falta desearlo. (...). Traductores y amantes desarrollan una susceptibilidad casi maniaca. Dudan de cada palabra, cada gesto, cada insinuación que surge enfrente. Sospechan celosamente de cuanto escuchan: ¿qué habrá querido decirme en realidad? Amando y traduciendo, la intención del otro se topa con el límite de mi experiencia. Yo me leo leyéndote. Te escucho en la medida en que sepas hablarme. Pero, si digo algo, es porque me has hablado. Dependo de tu palabra y tu palabra me necesita. Se salva en mis aciertos, sobrevive a mis errores. Para que esto funcione, tenemos que admitir los obstáculos: no vamos a podernos leer literalmente. Voy a manipularte con mi mejor voluntad. Lo que no se negocia es la emoción (Neuman, 2012).

En cualquier caso, cada escena es en apariencia un monólogo que, en ocasiones, se convierte en diálogo y, en ocasiones, se interrumpe por una frase característica de algún personaje. Sin embargo no siempre es muy claro quién es el enunciador. Esa será tarea del lector/actor o del director de la puesta en escena. Es la palabra la que hace encarnar y desencarnar a los personajes haciéndose escuchar en primera o tercera persona sin importar, en muchos casos, si se trata de mujeres o de hombres:

Es normal que en la casa escuche gritar. Eso me arrulla. Me duerme. Me veo como un domador de fieras llevando un traje bien acolchonado

¿Qué te pasa? Fumaste mota o qué

Camino por un pasillo lleno de lentejuelas

Auxilio. Mi hijo se ahoga

Mi madre me brinca encima. La mando de regreso a su cocina y azoto la puerta.
(Tartar, 2013: 14-15).

Como si tuviéramos que descubrir cada una de las voces melódicas que componen una obra polifónica. Aunque en realidad sea la voz del autor la que reformula los decires de los adolescentes acerca del sentimiento amoroso.

DESBARATAMIENTO Y DIFERANCIA

*Los grandes relatos se reconocen en ese
Signo en que la ficción que proponen
no es otra cosa sino la dramatización
de sus propio funcionamiento.*

Jean Ricardou

Para tratar de desprender lo que mimetiza la obra de Luc Tartar en *Abrasados* hay que empezar por aclarar la manera en que la mimesis se entenderá en este trabajo a partir del recorrido epistemológico realizado por Gunter Gebauer y Chritoph Wulf en su libro *Mimesis. Culture, Art, Society* donde proponen que lo que hoy en día se puede entender como tal no es una categoría fija sino un proceso que “hace posible para el sujeto salir de sí mismo, atraer el mundo hacia sí mismo y dar expresión a su interioridad. En la mimesis se da frecuentemente de forma inconsciente la mezcla entre conocer y hacer, lo que crea un tipo de pensamiento particular que fusiona lo práctico y lo técnico. [...] La mimesis caracteriza el acto de producir un mundo simbólico.” (Alcántara, sobre la introducción de Gebauer y Wulf). Y en ese sentido, es reastreable en algo en concreto, en este caso *Abrasados* de Luc Tartar.

La manera en que opera el proceso mimético en esta obra de Luc tartar se puede explicar con la *différance* (o diferencia en la propuesta de traducción al español de Andreas Ilg) propuesta por Jacques Derrida. La *différance* derridiana no es una palabra ni un concepto “lo que no le impide producir efectos conceptuales y concreciones verbales o nominales, que están a la vez impresas y fracturadas por la cuña de esa ‘letra’” (Derrida, 1968: 9). Es un proceso de espaciamiento, de rodeo o diferimiento que hace que un signo sea arbitrario y diferencial como lo ya lo había señalado Saussure. Bárbara Johnson señala en su introducción a *Dissemination*, traducido por ella misma al inglés: “To mean, in other words, is automatically *not to be*. As soon as there is meaning there is difference. Derrida’s word for this lag in any signifying act is *différance*, from the French verb *différer*, which means both ‘to differ’ and ‘to defer’. What Derrida attempts to demonstrate is that this *différance* inhabits the very core of what appears to be immediate and present.” (Johnson, ix). Misma razón por la que señala que oponer los términos ‘habla’ y ‘escritura’ sobre la base de presencia vs. ausencia o inmediatez vs. representación es una ilusión, ya que tanto el habla como la escritura están estructuradas mediante diferencia y distancia de igual manera.

La *diferancia* derridiana como potencia de significación del texto se puede emplear como una luz –aunque a veces no aclare— para observar el funcionamiento de *Abrasados* de Luc Tartar. Desde el título, la palabra ‘abrasados’ lleva consigo el significado de la palabra ‘abrazados’. El verbo ‘abrasar’, como el proceso de ir reduciéndose a cenizas mediante el ardor de la llama oculta y revela, a la vez, el significado de ‘abrazar’ que significa estrechar o ceñir entre los brazos, con toda la carga afectiva y específica que puede implicar un abrazo, te quiero, lo entiendo, sostenme, estoy contigo, etc. La [s] de

‘abrasados’ oculta gráficamente la [z] de ‘abrazados’ que así como la [a] oculta en la *différence*, o la [z] de la diferencia en español “se escribe o se lee, pero no se oye.” (Derrida, 1968). De hecho es un hallazgo del traductor haber traducido el título *S’embrasent* como ‘Abrasados’ dado que no sólo recupera la presencia-ausencia de la s/z sino que como sucede en poesía con la rima abrazada, el sonido -a -dos de la adolescencia abraza a la ‘brasa’ que hay en el corazón de la palabra a-brasa-dos.

Luc Tartar forma parte de la tradición francesa y se puede suponer –aunque él no lo haya enunciado nunca— que en cierta medida y guardadas las debidas proporciones, es heredero de una escuela de pensamiento que pasa por el estructuralismo de Ferdinand de Saussure, la recepción de Roland Barthes, el psicoanálisis de Jacques Lacan y la deconstrucción de Jacques Derrida, entre otros; una tradición con un notable interés en el lenguaje como forma constitutiva del sujeto. Por ello no es de sorprenderse que su dramaturgia repose principalmente en un trabajo sobre la lengua, que tenga un interés particular sobre la poesía (sonido y sentido) y la participación activa del que lee, enuncia y mira como copartícipe en la construcción de la obra. Su teatro no es psicológico, no muestra el conjunto de sentimientos y comportamientos característicos de sus personajes, procesos mentales como la memoria, la inteligencia o el razonamiento. Tampoco se trata de un teatro realista que considere las cosas tal como son y se proponga reproducir fielmente la vida real sin tomar en cuenta cómo es percibida. El teatro de Luc Tartar se sabe ficticio, hace irrumpir la cotidianidad con situaciones que podrían ser la forma metafórica de percibir el mundo, una invitación a fabular:

Jonhatan y Latifa mantienen el equilibrio. Parecen tan frágiles. Parece que se van a caer. Pero no. Se besan sobre el filo de mi ventana. Bajo la luz del sol. Un sol

enceguecedor que se transforma en una bola de fuego y los atraviesa de par en par. Sus cuerpos abrazados sacudidos por un deseo que rompe y deshace. Se escucha con claridad una página que se rasga. El vidrio vuela en pedazos. Los amantes entran. Por la ventana. Como si pasaran del otro lado del espejo. Y desaparecen. Engullidos por mi casa. (Tartar, 2013: 23).

El autor pregunta retóricamente si crear no es acaso soñar en voz alta, hacerse escuchar, hacer y deshacer el mundo, volver a darle sentido y poesía. Y con ello nos invita a suscribir la idea de que es en el proceso de narrarnos el mundo y a nosotros dentro de él, que configuramos y reconfiguramos nuestra existencia o al menos creemos acercarnos a lo que sabemos resulta imposible de aprehender por completo aunque a veces nos aproximemos, entre otras vías, mediante el arte, la poesía o, en este caso, el teatro.

La pregunta en el centro de la obra es ¿qué es el amor? Un beso en el patio de la escuela desata todas las sensaciones o reacciones enunciadas en los títulos de escena (que de forma aislada no evocan necesariamente al amor sino una acción o una forma de los personajes de estar en el mundo en ese preciso momento). Johnatan y Latifa se besan y desaparecen. Los que miran participan de ese beso con la mirada, toman distancia y enuncian lo que el hecho les evoca. Sin embargo, lo que se dice del amor podría ser considerado como el signo del amor, lo que lo representa y en dado caso sustituye, pero del que no se puede saber si lo que sustituye es una ausencia, la ausencia del amor, o una presencia, la construcción del amor en la palabra. Esta obra no busca reproducir lo que es el amor sino evocarlo en diferencia. De cuál amor se trata ¿del amor que abraza o del que abraza? Ni lo uno ni lo otro sino ese límite indiscernible entre lo uno y lo otro. Ese espacio de indeterminación como en el *pharmakon* platónico, revisado por Derrida en “La farmacia de platón” al interior de *Diseminación* (1975), en donde es imposible decidir si la escritura

es remedio o veneno porque cada oposición excluye necesariamente a la otra cuando su significación es más bien del orden de lo indecible. Para Derrida la escritura es la mimesis de la palabra con la que se intenta reducir el distanciamiento entre lo que es apalabrado y lo que es traído por ausencia (Derrida, 1975: 104).

El teatro de Luc Tartar releva este intersticio entre la escritura y la palabra hablada al dejar en el espectador/lector la decisión sobre quién toma la palabra al momento de leer el texto impreso (si se trata de un o una adolescente, de un padre o madre, de un profesor, etc.):

[...] Una mirada y me paraliza. Hiervo. Me humedezco. Una verdadera olla de vapor.

Cuidado quema

Johnatan lo hizo con Sofía Isabel Dorotea Ludivina Juan Bautista pero conmigo no

Johnatan no lo hizo con nadie

Con Latifa no pudo quedarse callado

Los acusaste

Y en este caso en particular podríamos añadir la diferencia derridiana por excelencia: “la alianza del habla del ser en la palabra única, en el nombre al fin, propio. Tal es la cuestión que se inscribe en la afirmación jugada de la diferencia [*différance*]. Se refiere a cada uno de los miembros de esta frase. “El ser/habla/en todas partes y siempre/ a través de/toda/lengua.”(Derrida 1968b, 26).

En el caso de los títulos de escena hay que discernir a quién alude el título (a una persona del singular, del plural, a un ‘nosotros’ –incluyente que equivalga a un ‘todos’ o excluyente— o a un ‘ellos’).

Ejemplo de títulos en español	Ejemplo de títulos de escena en francés
-------------------------------	---

Enneciados, Entrenándose, Sin voz, Sangre fría, Solloza, Encerrados, Embriagados.	<i>S'encroûte, s'entraînent, Sans voix, Sang froid, Sanglotte, S'enivrent.</i>
---	--

Aunque en cada lengua difieren los motivos para preguntarse ¿a quién pertenece ese modo de estar en el mundo?, en ambas la pregunta es la misma. En francés no se escucha la diferencia entre la terminación verbal plural o singular y tampoco se puede saber si se trata de un masculino o de un femenino. Mientras que en español los adjetivos están todos escritos en el masculino genérico que se usa en el plural –Aquí se puede criticar la razón de la supremacía de lo masculino sobre el femenino en el uso más frecuente del español, pero en este trabajo no se abordará esta polémica. El hecho es que la indeterminación permanece. ¿Quién es o quiénes son los sin voz? ¿De quiénes o de quién es la sangre fría?

Detenerse a mirar con detalle la forma en que está escrita *Abrasados* permite situar los lugares de indeterminación presentes –en diferentes niveles— a lo largo de la obra. En la materialidad del texto se encuentran: 1) desde la lista de personajes:

- Adolescentes: chicos y chicas
- Una sobreviviente de la canícula
- Padres y otros adultos

La repartición de los diálogos es muy libre. Se respetará una lógica de sentido que los actores encontrarán por ellos mismos. (Tartar, 2013: 8).

2) Lo sintáctico (en la ausencia y presencia de signos ortográficos), 3) lo fónico indiscernible desde lo morfológico (en plurales, singulares, masculinos y femeninos) hasta lo semántico en la polisemia, 5) En la imposibilidad de aprehender con el lenguaje eso que está en el centro de la obra como punto de fuga: la pregunta sobre el amor representada en el beso de Johnatan y Latifa como la promesa del amor que aparece con el beso y al mismo tiempo se escapa, pues los amantes no solamente desaparecen del universo ficcional en donde se desarrolla la escena del beso, sino diluidos también en la voz y la mirada de los

que los hizo aparecer. 6) *Abrasados* es una obra de teatro en donde la palabra enunciada y la letra escrita han abolido su línea fronteriza al meter el afuera y sacar el adentro; ahí se juega la forma en que somos hablados y la voz del autor quien, a su vez, recoge las voces de los participantes del taller del *Théâtre du Pelican* y las reescribe con su pluma.

Al escuchar la voz de Luc Tartar en la reescritura podría parecer, en un primer momento, que la única voz que se escucha es la suya reproduciendo la voz homogenizante de la *doxa* que vela y, por lo tanto, invisibiliza la singularidad de cada sujeto bajo esa aparente y única concepción del amor cliché. Evidenciando la ausencia de aquello que se enuncia. Sin embargo la promesa del amor que se produce con el beso y se fuga con el beso es una sensación que se repite, con matices distintos, en cada una de las escenas y voces. Si retomamos la idea de infancia y adultez como una continuidad, podemos afirmar que la pregunta sobre el amor es una pregunta humana vigente para todos, que promete su existencia cuando aparece, así como se escapa a toda definición.

Besos he visto pero como ese

Es la primera vez

Nunca lo había visto

Un beso como ese

Dos alumnos en un patio

Y nosotros a su alrededor

Las chicas los chicos los profes e incluso el director (Tartar, 2013: 9).

Que el suceso tenga lugar en una preparatoria es circunstancial, todos los miembros de esa comunidad, incluida Centinela desde el balcón, así como el lector/espectador participa de esa promesa y, a su vez, toma decisiones sobre lo que lee o actúa, en el caso de los actores. Todos hablamos y somos hablados. Él y ella Luc Tartar nosotros ustedes ellos.

TEXTRALIDAD

Este texto pone en evidencia la compleja relación entre la escritura y el habla señalada por Derrida y, en consecuencia, la relación entre texto dramático y teatro. ¿Un texto dramático se convierte en teatro cuando es representado? ¿El texto dramático impreso se convierte en literatura y se aleja del teatro? Estas preguntas no son nuevas y las respuestas son de diversa índole. La postura de este ensayo se ubica del lado de la ‘textralidad’ propuesta por José Ramón Alcántara, quien en su libro *Textralidad* propone como término para responder a la pregunta

¿Es el drama texto o representación, teatralidad o *performance*, performance o espectáculo, realidad, construcción estética o social, historia o presente? La respuesta [...] tendería a decir que es todo eso y más: es textualidad y teatralidad con las reverberaciones que cada uno de estos conceptos genera; en fin, es *textralidad* [...] La textralidad es un fenómeno que incluye prácticamente todo, porque toda la cultura es textualidad accionada o acción textualizada y, por ello, nada de lo dicho sobre el teatro puede ser concluyente, cerrado, pues la textralidad no es solamente lo que pasa en el espacio escénico, sino también fuera de él (Alcántara, 2010: 10-11).

Esta es la razón por la que es tan útil observar la mimesis como proceso de composición de *Abrasados* de Luc Tartar, en donde la idea de desbaratamiento enunciada por él mismo como intención se logra si la entendemos con la diferencia o *diferancia* propuesta –y después deconstruida— por Derrida, para quien no hay un afuera del texto ni del lenguaje con que ha sido construido. La forma y el contenido se funden en una pieza artística que si bien está concebida como teatro, está construida para ser leída, vista y escuchada. Una especie de pintura viva en cuyo punto de fuga se encuentra un beso, un poema que repite la idea del amor y deja escuchar el silencio ante la imposibilidad de apalabrarlo. Una obra que nos recuerda que nosotros también somos ellos. Desbaratamiento. Dédalo de espejos que no produce in-diferencia.

Lista de obras directas citadas

Tartar, Luc, *Abrasados. A darse vuelo. Los ojos de Ana*. Trad. Humberto Pérez Mortera.

México D.F: Los textos de la Capilla Segunda Época, 2013, Impreso.

----- *S'embrasent suivi de Roulez jeunesse*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): 2009,

Impreso.

----- *Le chemin de la liberté : Du vécu à l'imaginaire : Un atelier d'écriture avec des adolescents*. Luc Tartar <15 oct 2008>. Web <09 abr 2016>.

----- *Biographie*. Luc Tartar <2005>. Web <09 abr 2016>.

Lista de obras indirectas citadas

Alcántara, Mejía, José Ramón, *Textralidad: Textualidad y teatralidad en México*. México D.F: U Iberoamericana, 2010.

----- Resumen de la introducción a Guntas, Gebauer y Wulf. Word para la clase. Inédito.

Béranoce, Marie, *Répertoire Critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): 2012. PDF.

Boetto, Haydeé, "Teatro para todos", *Paso de gato: Revista mexicana de teatro*. (44) Marzo 2011, 28-29. Impreso.

Bustelo, Eduardo, *El recreo de la infancia: Argumentos para otro comienzo*. Avellaneda: Siglo XXI. 2007. Impreso

Eliot, T.S. *La función Social de la poesía*. Web. <09 abr 2016>.

Derrida, Jacques, “La difference”. *Derrida en castellano*. <1968> Web <09 abr 2016>.

----- *La diferencia / [Différance]*. Santiago (Chile): Escuela de Filosofía Universidad de Arcis, 1968. PDF.

-----“Entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta”, *Posiciones. Derrida en castellano*. Trad. M. Arranz. Web <18 abr 2016>.

----- *Dissemination*. Intr. y Trad. Barbara Johnson, London: The Athlone Press, 1981. Impreso.

----- “La farmacia de Platón”, *Diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975, 93-261. PDF.

Diccionario Etimológico de Chile. Web. <26 abr 2016>.

García Méndez, Emilio. “Prólogo”, Bustelo, Eduardo.

Gebauer, Guntas y Christopher Wulf, *Mimesis: Culture: Art: Society*, CA: U California Press, 1996.

Johnson Barbara, “Translator’s introduction”, Derrida, *Dissemination*. vii-xxxiii. Impreso.

Minera, Otto, “Teatro para los primeros años: La última frontera”, *Paso de gato: Revista mexicana de teatro*. (44) Marzo 2011, 32-33, Impreso.

Neuman, Andrés, “Traducirnos”, *Microrréplicas* Web <09 abr 2016>.

S. Bustelo, Eduardo, *El recreo de la infancia: Argumentos para otro comienzo*. México D. F: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Schoemann, Boris “Mamá, yo no vivo en Disneylandia”, *Paso de gato: Revista mexicana de teatro*. (44) Marzo 2011, 48, Impreso.

van de Water, Manon, “Presentación”, *Teatro para públicos jóvenes: Perspectivas internacionales*. Trad. Otto Minera, México D.F: Ediciones El Milagro, 2012, Impreso.