

**Leer Teatro: ¿descripción, análisis o interpretación?**  
[Un ejercicio de lectura: *Lo Que No Se Nombra*, de Susana Torres Molina]

*Por Christian Lange<sup>1</sup>*

**Resumen:**

Este es un ejercicio de lectura crítica, un método provisorio de apertura de puertas para investigar la producción de sentido en la escritura dramática. Como crítico, dramaturgo y director la intención de este autor no es cerrar procesos ni encontrar respuestas sino abrir caminos y generar inquietudes.

**Palabras Clave:**

Dramaturgia - producción de sentido - escritura teatral - análisis teatral

**Abstract:**

This is an experimental exercise in critical reading, a still provisional method used to open doors in order to investigate how sense is created in dramatic writing. As a critic, as a writer, and as a director, the author intends not to close any kind of processes nor to find definitive answers, but to open new paths and raise concerns.

**Key Words:**

Dramatic writing - sense production - play writing - theater analysis

---

<sup>1</sup> Christian Lange Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social UBA. Posgraduado en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (IUNA). Dramaturgo, Director y Crítico Teatral. Correo electrónico: [dramaturgo1967@gmail.com](mailto:dramaturgo1967@gmail.com) - [www.poesisteatral.blogspot.com](http://www.poesisteatral.blogspot.com)

**Cero (0).**

Frases, palabras, sílabas, letras. Caracteres y espacios. Blanco sobre negro en la superficie plana y opaca de la hoja o en la igualmente plana pero luminosa de la pantalla. ¿Hay algo más que eso? En su materialidad toda escritura parece resumirse a dos elementos: caracteres y espacios. ¿Y el sentido? ¿Cómo se produce, reconoce o circula? ¿Se lo puede producir o abstraer en esa elemental materialidad?

Todo hablante nativo de escolaridad promedio parece ser competente para hablar y leer su propio idioma. En algunos casos, también, para escribirlo. ¿Es realmente así? ¿Qué es leer? ¿Qué es leer *teatro*? [No hablamos aquí del espectáculo, ni de la puesta en escena, ni de la representación, sino –tan sólo– del texto, de la materia verbal, lingüística, de las palabras, de los caracteres y espacios, de esa materia cuyos rasgos pre-semiológicos son su discontinuidad, arbitrariedad, no-similaridad y sustitución]<sup>2</sup>. ¿Cuál es la especificidad del texto teatral, de su escritura? ¿Qué exigencias se derivan de dicha especificidad a la hora de la lectura?

Ante la imposibilidad de dar respuestas a priori, ante la impotencia creada por la escala de la propia pregunta, un camino más modesto: un ejercicio de lectura. Intentar leer *un* texto y dejar registro de dicha lectura. Acaso de ese modo podamos hablar finalmente de **Lo Que No Se Nombra**<sup>3</sup>.

**Uno (1).**

¿Por dónde empezar? En principio, definiendo cinco puertas de acceso, cinco entradas posibles, cinco abordajes, cinco formas de asaltar el objeto en cuestión. *Primero*: la descripción del texto como objeto material, su organización y

---

<sup>2</sup> Cfr. Eliseo Verón “Para una semiología de las operaciones trans-lingüísticas” (1974).

<sup>3</sup> Nuestro texto/objeto central de lectura aquí es la Obra Breve *Lo Que No Se Nombra*, de Susana Torres Molina (en *Teatro Completo I*, Ediciones Colihue, Colihue Teatro, Dramaturgias Argentinas, Buenos Aires, 2010).

estructuración, sus partes, encadenamientos, rupturas: el material textual. *Segundo*: la organización de la ficción, la construcción de la fábula, la mecánica del texto, sus conflictos, las estructuras profundas, el funcionamiento de la narración/relato. *Tercero*: el espacio y el tiempo y sus figuraciones y configuraciones reales y metafóricas, los índices de construcción espacial y temporal. *Cuarto*: la enunciación, los enunciados, monólogos, diálogos, situaciones, estatutos y actos de habla, el complejo caso de las didascalías, el manejo de la información, el lugar del enunciadador. *Quinto*: el personaje, su identidad, su estatuto, su lugar en el sistema de fuerzas actuantes, su lugar en el discurso como sujeto y objeto<sup>4</sup>.

Cinco puertas entonces; pero, aclaremoslo, nada garantiza que estas puertas se abran. Habrá que golpearlas, invocar la palabra correcta, descifrar el enigma o contar con un buen plan B, alguna llave maestra, algún cerrajero amigo que aconseje. Y si se abren, será difícil mantenerse en una sin asomarse a otra; será imposible evitar solapamientos, recurrencias, reiteración con variaciones. Los cinco abordajes se relacionan, se presuponen, se responden en una larga cadena o compleja red en la cual todo hilo que se mueve resuena a lo largo de toda la trama. [Será la mirada -y sus (im)posibilidades- la que recorte, de ese infinito potencial, un específico campo visual, un campo de trabajo. Y en forma posterior o simultánea tres operaciones se harán presentes: describir, analizar, interpretar. La escritura entonces, *esta* escritura, podrá acaso transmutar en metáfora de *este* escritor/analista y dará cuenta, al mismo tiempo, de aquel objeto y de este sujeto, ambos presos, ambos vivos en una práctica, esta escritura, esta producción que los reconoce]<sup>5</sup>.

Las cinco puertas tienen su propia pregunta a ser descubierta y una misma y única pregunta que las atraviesa y unifica: *¿qué es lo específico de la escritura*

---

<sup>4</sup> Para la elección de estos cinco abordajes metodológicos seguimos a Jean-Pierre Ryngaert en *Introducción al Análisis Teatral*, Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires, 2007.

<sup>5</sup> Elegir, descartar. Tomar decisiones. Jerarquizar. Elaborar una estrategia para que el texto objeto y este texto que aquí se escribe puedan desplegar su potencial riqueza del mejor modo.

*teatral (de este caso de escritura teatral) que esta puerta puede, si se abre, mostrarnos?*

**Dos (2). Descripción. La dificultad de ver lo obvio.**

Captar la materialidad, la organización de superficie presentada en forma de objeto. Interesarse solamente por las marcas concretas, por el sistema de cortes y encadenamientos, por la distribución de discursos, caracteres y espacios (presencias y ausencias). Siguiendo al ya mencionado Ryngaert: “*El título, el género de la obra, la forma en que sus grandes partes se denominan, se encadenan, los vacíos y los llenos de la escritura, las marcas de puntuación, la existencia de indicaciones escénicas, los nombres de los personajes y la forma en que se reparten los discursos bajo esos nombres...*”<sup>6</sup>

Aquí se trata de **Lo Que No Se Nombra** (en adelante LQNSN), de **Susana Torres Molina** (en adelante STM), Obra Breve (lo cual no nos define su género pero sí algunas cuestiones de formato), texto escrito en el año 2000 y que obtuviera el Premio Concurso de Obras Breves, organizado por el Instituto Nacional del Teatro en dicho año. La extensión del texto, en versión impresa publicada, es de seis páginas. Su duración aproximada, leída, inferior a quince minutos, y con puesta y actuación, se estima en veinticinco minutos, todo lo cual la hace encuadrar apropiadamente en el formato Obra Breve. Otro dato interesante es que la escritura de la obra surge a raíz de la propuesta de un ejercicio en el grupo de dramaturgos al cual pertenece la autora: escribir un texto a partir de una noticia del diario del día del propio nacimiento<sup>7</sup>. La autora partió de una noticia publicada en el Diario *La Razón* del 05 de marzo de 1946, en cuyo título y bajada se lee: “*Cuatro marineros tienen una dramática lucha en el*

---

<sup>6</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*; pág. 35.

<sup>7</sup> Este dato está tomado del punto III (*Las obras incluidas, según la mirada de su autora*) del Apéndice Crítico de la edición del mencionado *Teatro Completo I*, a cargo de Jorge Dubatti. Este texto y otros pertenecientes al Apéndice en cuestión son tomados aquí también como objeto de lectura en relación al texto de LQNSN. Cfr. Teatro Completo I, Apéndice Crítico, pág. 177.

*río. El río embravecido causó una tragedia, un muerto*”. Tomamos aquí en cuenta ese texto explícitamente en tanto éste figura en la edición impresa de la obra a modo de epígrafe.

En el texto aparecen dos personajes con nombre, dos varones (Feeney y Maisa) que se reparten el discurso de la obra en forma –al menos a primera vista- proporcionada, en un único diálogo de réplicas en general cortas, de tres líneas como máximo, y algunas algo más extensas para ambos personajes en distintos momentos del discurso. El texto no está dividido en escenas, cuadros, ni segmentado en modo alguno. Cada vez que un personaje habla aparece su nombre seguido de dos puntos. Hay algunas acotaciones o indicaciones escénicas (didascalias) a lo largo de todo el texto: una inicial que describe muy sintéticamente a los personajes, la situación inicial y el contexto; otras aparecen entre paréntesis después del nombre del personaje y antes del texto emitido; finalmente otras están en medio del texto dicho por los personajes. Se refieren, alternadamente a acciones que los personajes realizan, estados emocionales de los mismos, o a otros indicadores de estados corporales/energéticos que no se desprenden en forma directa del texto dicho por los personajes o que se complementa/vincula de modos específicos con éste. [El estatuto de las didascalias será analizado en detalle un poco más adelante].

Es decir que se trata de una Obra Breve, para dos personajes, no segmentada en escenas, condensada en una única situación, desarrollada en un espacio/tiempo presente y continuo. Todas esas características aparecen en general, aunque no de modo obligatorio, en las llamadas Obras Breves, cuya tendencia es a lo condensado y lo intenso desarrollado en un espacio (escritural y de lectura) y un tiempo (escénico y de espectación) voluntariamente auto-limitado.

### **Tres (3). Ficción. ¿De qué se trata la obra?**

Cuando mencionamos que leímos un texto o vimos un espectáculo (en este caso la distinción no cuenta) la pregunta más frecuente que nos hacen es “¿de qué se trata?” (Sólo después vendrá “¿qué te pareció?” o “¿te gustó?”). La

pregunta parece abarcar o referirse a un vasto conjunto compuesto por conceptos como la trama, el argumento, la fábula, el tema, el relato, etcétera. Es decir que cuando nos paramos frente a la segunda puerta, a esta segunda entrada/abordaje pareciera que pretendemos captar algo del orden de la ficción, su organización y su contenido.

Una vez más, citando a Jean-Pierre Ryngaert, nos preguntamos: “¿Cómo captar los diferentes niveles de una ficción, desde su expresión más exterior (lo que el texto cuenta) hasta la más interior (las fuerzas profundas que opone o pone en juego)? La constitución de la fábula, las marcas de la intriga, el examen de la acción, la tarea de sacar a la luz las estructuras profundas son caminos complementarios, a menudo contradictorios”.<sup>8</sup>

Lo que la pregunta real o imaginaria (*¿de qué se trata?*) parece poner en evidencia es cierta expectativa a que el teatro “cuente” algo. Pareciera haber una idea de que un texto teatral (y un espectáculo) *deben* contar algo, relatar, narrar. *¿Debe* un texto teatral contar una historia? Aunque la pregunta y su respuesta excede en mucho las intenciones de este artículo, dejemos sentado que hay una buena cantidad de ejemplos de textos teatrales que han intentado y logrado en diferentes grados liberarse de ese (y otros) imperativos de la así llamada “dramaturgia clásica”. [Ahondaremos, más adelante].

Aún si la respuesta fuera afirmativa (*sí, el teatro debe narrar*) se impone otra pregunta: *¿cómo?* ¿Cuál es el modo en el que el teatro (la dramaturgia, en este caso) cuenta historias? ¿Qué lo diferencia del modo en que lo hace el cuento o la novela (pensando en casos de textos escritos de lenguaje verbal) o del modo en que lo hacen el cine y la pintura y la danza (casos más radicales pues suponen otros lenguajes)? Y aún más: ¿la dramaturgia pertenece al caso de los textos sólo verbales o está presuponiendo en su propio interior de algún modo el espesor de lenguajes que tendrá en el paso –verdadero salto al abismo, verdadera transposición- a la escena, al espectáculo, a la representación? La pregunta aquí es sobre el modo específicamente teatral, específicamente dramático de

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 49.

narrar (no porque sea obligación narrar, sino para hacerlo del modo en que sólo el teatro puede hacerlo, si es que se elige hacerlo).<sup>9</sup> Pero, una vez más, atento a la escala de las preguntas y a lo que este artículo puede y no puede preguntarse, volvamos a decir que se trata de un texto y un caso y unas preguntas sobre este caso.

LQNSN, como se dijo, tiene dos personajes protagonistas: Feeney y Maisa. La primera acotación del texto nos indica que están allí, con sus ropas mojadas y descalzos y que se escucha el sonido del río muy cercano. Rápidamente nos enteramos que algo grave acaba de ocurrirles en el río. Un accidente del que acaban de ser rescatados. Mediante la acción dramática, los diálogos y algunos indicios comprenderemos (al final de la obra) el fondo “real” de la situación: *Feeney está muerto y no lo sabe*. Maisa deberá, contra su voluntad, “hacerle ver” esa situación de la cual es en buena medida responsable.

Como dijéramos en el punto anterior, se trata de una situación dramática de alta condensación e intensidad sin cortes ni elipsis de ningún tipo. La obra trabaja con una única situación ininterrumpida, con unidad de acción, lugar y tiempo. Sólo dos personajes y lo que estos personajes hacen/dicen. En ese breve lapso desde la imagen inicial hasta la final, desde ese no-saber al saber, además, aparecerán los infinitos matices de esta relación y de los personajes: celos, competencia, enfrentamiento, amistad, admiración, liderazgo, sumisión, omnipotencia, autodestrucción, etcétera, y se nos armará, además, un relato mayor que da cuenta de cosas ocurridas anteriormente y otras, también, posteriores<sup>10</sup>. Pero, ¿cómo es que eso se cuenta? ¿Cuál es el modo en que, sino

---

<sup>9</sup> En un número anterior de *Cuadernos de Picadero* (Año V; N°19; Abril 2010), titulado *Teatro & Narrativa* se aborda profundamente esta cuestión. Remitimos a los trabajos allí publicados, en especial a las contribuciones de Gabriel Fernández Chapo, Ana G. Yukelson e Ignacio Apolo.

<sup>10</sup> T. Todorov afirma en *Los dos principios del relato* que debe haber una doble relación, de sucesión y transformación en las unidades que componen un aparente relato para constituir verdaderamente un relato. Uno de los tipos de transformación posible es la que se produce en el plano del conocimiento al pasar del no-saber al saber: la transformación gnoseológica. Esta transformación es muy visible en el caso de LQNSN.

## ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

el teatro o la dramaturgia como un todo, este concreto y específico texto –LQNSN- narra aquello que narra?<sup>11</sup>

Retrocedamos veinticinco siglos en un instante para encontrar los primeros rastros de esa pregunta. Aristóteles ponía el acento, a fin de distinguir tragedia de epopeya (problemas de género, ya por entonces), en el tema de la **acción**. Distinguía entonces dos modos de imitación (otra noción compleja y problemática): imitar narrando o imitar actuando y haciendo algo. Una larga cadena de lecturas de aquel texto fundante, la *Poética*, se cristalizó en lo que se denomina “tradición dramática clásica” afirmando que lo propio del teatro es narrar por la vía de las acciones; lo propio del teatro es la acción dramática. La noción de acción no es nada simple -entre otras cosas- porque: “*si la mayoría de los textos de teatro prevén, si es preciso en las didascalias, acciones que cumplen los personajes en el presente sobre el escenario, los relatos toman a su cargo las acciones pasadas o que deben desarrollarse fuera de escena*”.<sup>12</sup>

Veinticinco siglos después la noción sigue causando problemas. Preguntas aparentemente simples tales como *¿qué está haciendo el personaje?*, o *¿cuál es la acción dramática aquí?*, son en la práctica sumamente difíciles de responder. ¿Dónde está la acción? ¿En las didascalias? ¿En lo que los personajes dicen? Cuando los personajes dicen algo, ¿están sólo diciendo o además actuando, haciendo algo con las palabras? Más allá de acciones tales como decir, prometer, contestar, gritar, argumentar y todas las que se puedan asociar a ciertos actos de habla, ¿la pregunta es por la acción concreta, dramática, física, corporal y/o por algo que la incluye y excede? No parece haber respuestas unívocas. Como dice Ryngaert: “*La dificultad consiste en aislar nada más que acciones y distinguirlas de los sentimientos y discursos. Idealmente no habría que retener los sentimientos sino en la medida en que son expresados a causa de acciones* y

---

<sup>11</sup> Por otra parte no se trata sólo de rasgos de personajes o características de vínculos o de narración de eventos, sino también de un conjunto de motivos y temas que el relato trae y organiza de un modo propio.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 14.

*no considerar los discursos sino en tanto arrastran a la acción a quien los profiere y a quienes lo escuchan”.*<sup>13</sup>

Ese pensamiento aristotélico clásico ha sido retomado, comentado y revisitado en múltiples lecturas, entre ellas, en el mundo de la actuación, la de un director como Stanislavski que buscaba que sus actores construyeran el recorrido de sus personajes únicamente a partir de lo que ellos realizan, o por dramaturgos y guionistas contemporáneos como David Mamet que se inspira en ambos (Aristóteles y Stanislavski) para generar sus producciones<sup>14</sup>.

Un ejercicio casi imposible parece ser construir la fábula. Identificar y enunciar de la manera más neutra posible las acciones sucesivas de los personajes, a modo de un relato en tiempo pasado y sin efectos de estilo. Apoyarse en el texto dramático, no olvidar ninguna acción, ponerlas en orden cronológico (que rara vez coincide con el del texto), tomar conciencia de sus duraciones y del tiempo que las separa, distinguir lo que está previsto que suceda en escena de lo que pasa fuera pero que debe ser integrado a la fábula. La primera dificultad es el hecho de aislar las acciones. La segunda, la rápida tendencia a la interpretación.

Por otra parte, dos temas más: uno, si bien se narra por acciones, no es ese el único modo de narrar; dos, las acciones no están tan sólo en las didascalias o en el texto enunciado aunque materialmente se alojen allí (hay una cierta lógica de la “situación dramática”, unidad mayor a la acción dramática antes mencionada, y que involucra sobre todo la corporalidad de los personajes, tema que deberá ser ahondado pues parece ser de los “específicamente” teatrales).

En el caso de LQNSN hay momentos que bien pueden funcionar como pequeños relatos internos, siempre narrados por uno de los dos personajes y que los tienen a su vez como protagonistas de aquello que están contando. Es decir, en el presente teatral o en el presente de la escena, están los dos personajes en su constante choque, atracción y rechazo que parece ser su dinámica y con toda la

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 51.

<sup>14</sup> Ver Leslie Kane (ed.) *Conversaciones con David Mamet*, Alba, Barcelona, 2005.

situación de haber sido recién rescatados, estar esperando que los vengan a llevar, los ataques de frío e imágenes de uno, las estrategias de distracción del otro, las peleas, etcétera. En el interior de esa secuencia aparecen pequeñas “islas” en las que un personaje cuenta (por ejemplo, lo que sentía cuando se metió en el río y no se veía más la orilla, en un caso, o lo que le pasó a la mañana cuando se fue y sus hijos y mujer dormían, en otro). Es decir, ambos tienen sus momentos de “narrar” o, como se suele decir en teatro, de crear mundo por la vía de la alusión: nada se muestra allí, nada sucede en el presente escénico (o mejor dicho, sí sucede, pero otra cosa que no es *ese* relato que el personaje está contando).

Si el teatro es mimesis y lo que hace es “mostrar” y avanzar por las acciones y la dinámica de los personajes y el diálogo, estos momentos de relato interno componen otra cosa, otro modo de funcionamiento en el que lo narrativo aparece de un modo más evidente al estilo de “te voy a contar un cuento”. En estos otros momentos es mucho más claro ver quién está narrando y qué relación tiene con aquello que narra. En lo otro, en el largo eje de la mimesis, en el mostrar, en el presentar, la figura del narrador/enunciador no está visible. No es posible decir que el autor (empírico/real) sea el narrador o el enunciador. Algunos afirman que ese lugar es el de la puesta en escena. (Profundizaremos estos temas en el punto específico sobre enunciación).

Antes de cerrar este punto, una consideración más sobre la fábula y el punto de vista. Coincido con Ryngaert cuando afirma que: “*La fábula es una pura abstracción tras la cual corremos. Al buscar establecerla, salimos del teatro para ir hacia el relato*”.<sup>15</sup> Lo que sí parece ser fundamental es tomar conciencia de la enorme importancia que tiene su disposición: es una estructura de la pieza cuya construcción lleva la marca del autor en la forma misma en que dispone los episodios y considera la intriga. Cuando pretendemos establecerla de forma “neutra” comprendemos la imposibilidad de escapar a un punto de vista, su pertenencia a un sistema de estructuras narrativas en el cual está dispuesta. (Se

---

<sup>15</sup> Jean-Pierre Ryngaert. *op.cit.*, pág. 53.

podría establecer una cierta analogía con el procedimiento del montaje/edición en los lenguajes audiovisuales). Ese “punto de vista” que se construye al buscar establecer la fábula será una de las pistas para indagar en la puerta de la enunciación.

LQNSN establece una situación dramática presente, un *agón*, un enfrentamiento entre dos personajes, lucha verbal y lucha física, un sistema de tensiones y oposiciones entre ellos y, al menos, un tercer personaje presente (el río), o un cuarto (la muerte). En ese tiempo presente y por la vía de las acciones los personajes hacen avanzar el relato. Los relatos que son narrados por ellos al interior de ese presente son materia de disputa, es decir, que no sólo reponen información sobre lo que ocurrió antes, fuera de escena, sino que son en el presente, en la mimesis, objeto de confrontación. Los personajes no están en situación de “vení que te cuento”, sino que se ven forzados, por las fuerzas de la situación dramática presente, a decir (con palabras y cuerpo) aquello que dicen. Ese decir, y sus acciones, y sus silencios y sus cuerpos afectados son los vehículos en los que se inscriben temas y motivos de la obra: la vida, la muerte, el río de la vida, la presencia de lo espectral y lo fantasmático, el recuerdo y el olvido...

Por otra parte, también, y retomando la cuestión de la organización de la fábula, hay una cierta mecánica de la pieza, una cierta administración de la información y de la intriga que, concentrada en el reducido espacio del formato Obra Breve, busca mantener ocultas ciertas posibilidades enmascarándolas con otros conflictos, para sólo revelar la “realidad” en el momento más cercano posible al final/desenlace<sup>16</sup>.

#### **Cuatro (4). Espacio/tiempo.**

---

<sup>16</sup> En este sentido veremos, más adelante, cuánto de racionalidad y cuánto de intuición y espontaneidad existe en esta construcción. Lo observaremos en relación al texto en el cual la misma autora, al hablar de esta obra, menciona su proceso de escritura.

## ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Tercera puerta, entonces. Tras haber intentado la descripción de la superficie material del texto, tras haber preguntado por la ficción y su organización, ahora golpeamos aquí esperando alguna respuesta, alguna reacción, una apertura vinculada al espacio/tiempo de la escritura dramática y de la representación teatral (el teatro vivo, la dimensión performativa de lo teatral). Empecemos por esta cita de Jean-Pierre Ryngaert: “*Sin embargo, las marcas espacio-temporales de un texto son el signo de su estética. Organizan el microcosmos de la ficción y la estructuran según principios decisivos. No hay más que referirse a la discontinuidad brechtiana, a la famosa unidad clásica y al gusto moderno por el fragmento para comprender la importancia de las diferencias en la forma de conducir el relato. Lo liso y lo continuo, lo elíptico y lo alusivo, el fragmento y el estallido, lo único y lo múltiple, al referirse a estructuras espacio-temporales, nombran maneras diferentes de captar el mundo*”.<sup>17</sup>

La cita nos remite de algún modo a la puerta anterior: la ficción y su organización. Las estructuras espacio-temporales organizan la ficción, son modos de conducir el relato y, además, expresan una estética y una visión del mundo, lo cual nos remite, por anticipado, a la siguiente puerta: la enunciación. Lo decíamos en el punto anterior: el modo de organizar la fábula y de presentar sus unidades (la operatoria de montaje/edición que esto implica) parece ser uno de los lugares en los cuales la enunciación (y el enunciador, por lo tanto) se hace presente. Lo mismo vale para las marcas espacio-temporales.

En el texto citado se nombran, entre otras modalidades, la discontinuidad brechtiana y la unidad clásica. Ambos modos espacio-temporales han dado pie a las modalidades conocidas como “teatro épico” y “teatro dramático” respectivamente con una serie importante de puntos de choque y diferencia entre ambos. Esquemáticamente puede colocarse del lado del teatro épico (Brecht) la discontinuidad, el fragmento, la explicitación de las operatorias enunciativas (narrador, carteles, canciones) y otros procedimientos (escriturales, actorales y escénicos) de distanciamiento con el fin de generar extrañamiento. Del lado del

---

<sup>17</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 67.

teatro dramático (o clásico, o inspirado en la particular lectura que los neoclásicos italianos hicieron de Aristóteles) estaría la unidad, la continuidad, el ocultamiento de la representación, los mecanismos de verosimilitud (escriturales, actorales, escénicos) tendientes a generar la identificación y la purificación (moral, emocional y cognitiva) de la catarsis<sup>18</sup>.

LQNSN trabaja, en este sentido, en una modalidad más cercana a la clásica. Como se dijo al describir la superficie textual, no se presentan marcas separadoras en escenas o unidades menores y el texto como tal presenta una unidad de principio a fin sin cortes. Esto no implica que el tiempo sea tratado de modo lineal o unidireccional ni que el espacio sea presentado en modo esquemático o unívoco. Como se dijo hay un tiempo cronológico que se puede restablecer al reconstruir la fábula; pero no es ese el tiempo del texto. Hay unos espacios que también pueden reponerse en la fábula pero que no están allí en el presente de la acción.

Las operaciones hechas sobre estas materias afectan al relato y dan cuenta de la actividad de un enunciador. Valga como ejemplo lo siguiente: quitar la acción dramática “ahogamiento y muerte de Feeney” que se encuentra en los primeros momentos de la fábula, para colocarla casi sobre el final del texto implica operar sobre el tiempo (presentando *después* un suceso que sucedió *antes*), operar sobre el espacio (presentando en *un* espacio, por la vía del relato, un suceso que sucedió en *otro* espacio), operar sobre el relato, y hacer un acto de presencia enunciativa en esas elecciones/operaciones que son también estéticas e ideológicas. Esa operación también es la que permite la aparición a nivel semántico de todo lo referente a lo espectral y lo fantasmático y que habilita cierto extrañamiento, cierta sensación de algo que no funciona bien, tanto en el plano del decir como en el específicamente corporal de los personajes, algo que

---

<sup>18</sup> Para una profundización en ambos tipos de teatro y sus diferencias, remitimos a la entrada *Dramático y Épico*, del *Diccionario del teatro*, de Patrice Pavis; Paidós Comunicación, Teatro, Buenos Aires, 2008, pág. 144.

pareciera descolocarlos a ellos en su mundo y a nosotros en el nuestro y que nos hace preguntarnos: ¿es esto real o se trata de un relato fantástico?

En cuanto al tiempo, en LQNSN tenemos además la referencia a un titular de diario que dentro del texto y en lo dicho por los personajes aparece primero como imaginado parcialmente y luego, al final, completado, pero que (además) está presente en el texto, debajo del título y como epígrafe, presentándose al lector con su fuente referida. El lector/espectador restituye el ordenamiento cronológico de la fábula sobre el eje temporal, construyendo un tiempo que es diferente al tiempo de su propia percepción y experiencia de lectura o expectación: este último coincide en este caso con el tiempo del diálogo.

Es ese diario el que finalmente nombra aquello que no se nombra (casi como otro narrador). En cuanto al espacio, en LQNSN, hay una construcción importante de un fuera de escena que permite hacer aparecer por alusión (un mecanismo muy específicamente teatral, así como las figuras de la metonimia y la sinécdoque) todo lo que se nos dice que sucedió (pasado) en el río (al cual no vemos; pero sí escuchamos según indica la didascalía inicial)<sup>19</sup>.

### Cinco (5). Enunciación.

Cuando Jean-Pierre Ryngaert busca justificar este acercamiento metodológico propuesto para el análisis teatral, dice: “*Es por lo tanto útil delimitar el conjunto de enunciados del texto para responder a una pregunta simple y fundamental: ¿quién habla a quién y por qué?*”.<sup>20</sup> Hay otras preguntas equivalentes o –al menos– relacionadas: ¿dónde está el escritor en el texto teatral?, ¿quién habla en las acotaciones, en el título, en los epígrafes, en los títulos internos o separación numerada de escenas o fragmentos?, ¿quién narra en la mimesis?, ¿quién

---

<sup>19</sup> Es Mauricio Kartún quien más ha trabajado entre nosotros la idea de estas figuras retóricas (metonimia y sinécdoque) y el mecanismo de creación de mundo por alusión en sus escritos teóricos y en sus clases y talleres vinculándolo con la aparente “pobreza” de recursos que el teatro como práctica tiene y poniendo en ellas la especificidad y riqueza de este lenguaje.

<sup>20</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 87.

produce el producto?, ¿quién escribe la escritura?, etcétera. Por más oculto y silencioso que pretenda ser un proceso, la existencia del producto nos revela que alguien/algo (una serie de operaciones) son responsables de su existencia. Acá la figura empírica, materialmente existente, subjetiva del autor no es la que estamos buscando. Nos preguntamos acerca de la figura textual, del lugar (los lugares) dentro del texto en los que emerge esta figura, este productor, y –también- acerca de su figura complementaria, ese otro a quien el texto parece estar destinado. Como se ve, en esta nueva puerta a la que golpeamos ahora se hacen presentes cuestiones ya mencionadas a lo largo de las anteriores.

Mabel Tassara, reordenando un conjunto de aportes anteriores, dice que la enunciación es un efecto de sentido global del texto, producido por el conjunto de las operaciones temáticas y retóricas que en él se producen. La elección de un tema, su modalización en el texto, los motivos temáticos a través de los cuales se expresa articulan la figura de un enunciador que diseña una propuesta enunciativa del texto respecto de su enunciatario construido. ¿Se podría –entonces- caracterizar esta enunciación describiendo los motivos temáticos y las figuras retóricas que aparecen en el texto? Las preguntas que Tassara nos invita a realizarnos frente al texto a analizar son: ¿dónde y de qué modo emerge el enunciador en el texto?, ¿cómo es el enunciador, cuál es su convocatoria al enunciatario?, ¿desde dónde y de qué modo se expresa el enunciador textual?, ¿cuánto sabe el enunciador (en relación a personajes internos o en relación al enunciatario construido)? También nos recuerda –vía Metz- que “narrar es dar a conocer los hechos con todas las modalizaciones emergentes”.<sup>21</sup>

José Sanchis Sinisterra se preocupa por esa problemática en el campo específico de la dramaturgia de textos narrativos y hace una especie de cadena cuyos eslabones son: AUTOR REAL / AUTOR IMPLÍCITO / NARRADOR-NARRATARIO / LECTOR IMPLÍCITO / LECTOR REAL. De toda esa cadena, los dos extremos “autor real” y “lector real” quedan fuera del texto. Todos los demás están *en* el texto, y por lo tanto, dentro de nuestro campo de

---

<sup>21</sup> Cfr. Mabel Tassara, *El Castillo de Bergonio*; Atuel, Buenos Aires, 2001, págs. 80-81.

interés. Aunque su preocupación esté centralizada en el par narrador/narratario es claro que se trata sólo de un caso, de una modalidad, del tema de la enunciación y la pareja enunciador/enunciario. Y aunque su producción tanto teórica como dramática esté muy cercana a la narrativa, ilumina un aspecto de lo teatral (la articulación entre fábula y acción dramática) y pone sus preguntas en un lugar poco frecuente<sup>22</sup>.

¿Qué pasa, entonces, en el teatro, en la dramaturgia, en este caso, en LQNSN? Ya dijimos que hay momentos en que los personajes cuentan algo sucedido previamente o en el fuera de escena y de lo cual son también protagonistas, constituyendo un caso de narrador homodieético. También podríamos caracterizar al periódico en su momento como narrador extradiegético, heterodieético. Pero tenemos ese otro eje, del presente, de la acción dramática sucediendo allí, aparentemente *sin* narrador: los hechos no se narran sino que van sucediendo frente a nosotros, las acciones dramáticas y las situaciones se van presentando sin que “nadie” las presente. ¿Nadie?

El texto dramático impreso y publicado de LQNSN pone frente a nuestros ojos, enunciados a ser dichos por cada personaje y precedidos de sus nombres y los dos puntos, pero también otros textos/enunciados, en otra tipografía, sin ningún nombre que los preceda y que contienen información que afecta la lectura. Principalmente se trata, claro, de las indicaciones o didascalias; pero también de *todo* el conjunto del para-texto (títulos, epígrafes, nombres de los personajes, etcétera). ¿Quién se ha encargado de distribuir y asignar los enunciados? ¿Es esa figura que opera sin poner previamente su nombre, el enunciador en cuestión? De ser así, si su presencia principal, su lugar de alojamiento son las didascalias, si allí reside, ¿qué pasa en el paso a la escena, a la representación, al espectáculo cuando (casi siempre) esas didascalias desaparecen? ¿La didascalia se transmuta en puesta en escena? ¿La puesta en escena consiste en traducir didascalias? ¿El escritor entonces dirige

---

<sup>22</sup> Cfr. José Sanchís Sinisterra, *Dramaturgia de Textos Narrativos*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2003, págs. 66-67.

imaginariamente cuando escribe? Para responder eso, en este caso específico de LQNSN, ahondemos -ahora sí- en las didascalias dando cuenta de diversas modalidades que las mismas pueden asumir o han asumido en la práctica escritural dramaturgica.

Se llama didascalia a todo texto no destinado a los personajes y orientado generalmente a esclarecer al lector la comprensión del modo de representación propuesto en la obra. Denominadas también acotaciones (escénicas), las más habituales refieren al nombre de los personajes, las indicaciones de entradas y salidas, los lugares donde la acción transcurre, los modos de interpretación. Su uso ha variado mucho a lo largo de la historia del teatro. Hay textos sin ninguna didascalia y textos donde abundan y llegan a convertirse ellas mismas en el texto dramático, como en *Acto sin palabras* (Beckett) y en *El pupilo y el tutor* (Handke). Hay autores contemporáneos que hacen una utilización deliberadamente poética de ellas, rechazando de ese modo el uso funcional clásico. Su función, en la representación teatral, es altamente problemática. En general, los directores no logran un acuerdo en cuanto a qué hacer con ellas y cómo leerlas. Una posición muy generalizada ha sido ignorarlas y tomar como texto teatral exclusivamente lo que los personajes dicen en voz alta, omitiendo todo lo demás por considerarlo las “opiniones” del autor acerca de una posible puesta en escena -y, en ese sentido, una limitación a la creatividad del director. Otra tendencia es tener presente lo que estas didascalias plantean y verificar quién es su destinatario. En los casos de acotaciones poéticas muchos directores han optado por incluirlas en la representación como parte del texto, sea este dicho por los personajes o presentado por otras vías.<sup>23</sup>

#### **Seis (6). Personajes.**

Última puerta de las cinco mencionadas. Llamamos aquí, golpeamos esperando una respuesta o un camino de acceso hacia el tema de los personajes. Una vez más, las relaciones con las puertas anteriores se imponen. De hecho,

---

<sup>23</sup> Cfr. Patrice Pavis, *op.cit.*, pág. 130.

personajes y tiempo/espacio bien podrían ser cuestiones incluidas en la puerta sobre la ficción y su organización, en tanto son dimensiones del análisis de un relato. Las puertas entonces, en vez de cinco podrían ser tres: Superficie Material, Relato/Ficción, y Enunciación. Y en un planteo más radical una única puerta: La Lectura. Sin embargo, conservemos el número cinco sabiendo, como lo sabíamos antes de comenzar que las separaciones son analíticas y que nos ayudan a buscar lo específico aún en lo estrechamente relacionado o incluido en otros campos.

Personajes, entonces. Empecemos por una cita de nuestro cerrajero amigo, Ryngaert: *“Los problemas teóricos del análisis del personaje están rodeados de una gran confusión si mezclamos texto y representación, elementos psicológicos, imaginarios y sensibles indispensables para el trabajo del actor y datos objetivos identificables en el texto”*.<sup>24</sup> Un camino posible es hacer un inventario preciso de las indicaciones escénicas concernientes a los personajes, de los discursos que pronuncian uno sobre otro, de los discursos que pronuncian sobre sí mismos, de las acciones que cumplen o dicen querer cumplir en el interior de la fábula. Al mismo tiempo, habría que tener en cuenta que un camino más apropiado sería concebir a los personajes no en forma aislada sino como sistema de personajes.

En nuestro caso, en LQNSN, no se trataría de analizar y comprender a Maisa por un lado y a Feeney por el otro, aisladamente, sino el sistema de oposiciones y parecidos. Pero tampoco de ellos dos solamente sino de todas las fuerzas actuantes en el interior de la construcción dramática/narrativa. No se trata entonces de análisis psicológico ni esencialista sino de definir al personaje por lo que hace, por las acciones que cumple, por la forma en que se inscribe como sostén y vector de fuerzas actuantes. ¿Qué hace Maisa? ¿Qué hace Feeney? ¿Qué fuerzas los atraviesan? ¿Qué desean? ¿A dónde quieren llegar? ¿Qué se les

---

<sup>24</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, pág. 107.

opone? ¿Quién se los impide? ¿Qué los ayuda? ¿Qué los impulsa?<sup>25</sup> A modo de ejemplo, podría pensarse en la vanidad y la omnipotencia que empujan a Maisa a probarse constantemente en desafíos y riesgos (correr a gran velocidad en caminos, meterse en el río embravecido a nadar adentro); o en la necesidad de encajar, o de compañía, o en la soledad como impulsando a Feeney a seguir la voluntad de otro; o en el deseo autodestructivo de Maisa, en su actitud suicida apenas disimulada, en su deseo de morir en el río, en lo que eso lo impulsa a hacer, en la oposición del propio río que pareciera tener un deseo personal diferente, en la venganza, etcétera.

Es decir, pensar en un complejo sistema de fuerzas múltiples que exceden en mucho a dos sujetos, a dos subjetividades o a dos entes psicológicos y que componen, arman un entramado de mutua afectación: así es posible por ejemplo entender la muerte de Feeney como algo acaecido por las acciones y omisiones de todo el conjunto.

#### **Siete (7). Un cierre provisorio.**

Leer es una actividad altamente compleja. No menor, por lo tanto, la complejidad de querer dar cuenta de dicha activa tarea.

Nos propusimos hacer el intento -pese a todo- con un caso específico, el texto dramaturgico de la obra *Lo Que No Se Nombra*, escrito por Susana Torres Molina. Buscamos relacionar ese texto con una serie de abordajes propuestos en otro texto (*Introducción al Análisis Teatral*, de Jean-Pierre Ryngaert), y con una serie de otros textos que daban cuenta de procesos de lectura sobre la obra o sobre la producción de la autora y que se encuentran incluidos en la misma edición de LQNSN (*Teatro Completo I*, de STM. Apéndice Crítico, secciones III y IV).

---

<sup>25</sup> Para profundizar en esta línea de análisis y en la historia del modelo actancial (Polti, Propp, Souriau, Greimas, Ubersfeld), ver la entrada **Actancial (Modelo)**, en el ya citado *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis, págs. 28-31.

## ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Relacionando el texto de la obra, las herramientas de Ryngaert, los textos de los colegas dramaturgos y el texto de la autora sobre su escritura (y todos ellos con nuestra propia mirada) quisimos describir, analizar e interpretar para así dar cuenta, dejar registro, de -al menos- una parte de todo lo que hacemos a la hora de “leer”.

Pudimos verificar la implicancia mutua de ciertos abordajes. ¿Cómo hablar de la ficción sin hablar del tiempo y el espacio? ¿Cómo reflexionar sobre el relato dentro de la dramaturgia sin hablar de personajes? ¿Cómo cuestionar el lugar de la enunciación sin mencionar la estructuración de la ficción? Y así, sucesivamente.

De todo lo que es decible o plausible de descripción, algunas cosas resultaron más ricas, más provocadoras que otras. En particular, el tema del lugar de la enunciación en el texto dramático y el de la “corporalidad” de la escritura teatral.

Todo esto se pudo pensar o decir a partir de un texto concreto y de aspectos específicos que “estaban allí” en el texto pero sin quedarnos encerrados en él. La deriva, la intertextualidad, la asociación nunca quiso ser caprichosa sino que se recorrieron caminos siempre pensando en leer aquello que estaba puesto como objeto de lectura.

En ese recorrido también se nos presentó como un problema y un desafío para próximas escrituras la especificidad del lenguaje teatral: por un lado la especificidad del lenguaje del teatro en su aspecto de *representación*, en su densidad signica; pero también la especificidad ya presupuesta y presente en el propio texto y que parece posicionarla en un lugar intermedio entre el lenguaje verbal puro y ese *otro* lenguaje, el del espectáculo (aunque en el texto dramático no haya otra cosa sino palabras).

Lo decíamos al inicio: caracteres y espacios, ninguna otra cosa.

Pero esa “ninguna otra cosa” quiere ser leída y quiere ser escrita.

Esa “ninguna otra cosa” insiste en hablar de Lo Que No Se Nombra.