

Papel Escena

Revista bianual continua de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 22 - 2025

Cali - Colombia



GOBERNACIÓN
Departamento del
Valle del Cauca



Papel

ESCALA

Escena

investigativa

EL TIEMPO EN EL TEATRO

NOCIONES FILOSÓFICAS DEL ARTE DRAMÁTICO

ISABELLA DANIELLE FRATERNALI¹

TIME IN THEATER
PHILOSOPHICAL NOTIONS OF DRAMATIC ART

Profesora de teatro y especialista en Dramaturgia (Escuela Municipal de Arte Dramático "Angelina Pagano"). Estudiante de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Filosofía (Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina). ORCID: 0009-0004-7164-7044.

Papel Escena | N.º 22, e-21655, 2025 | Doi: <https://doi.org/10.56908/pe.n22.655>

Recepción: 22 06 2025
Aprobado: 30 10 2025

Correo:
miraculaaeternitatismemoire@gmail.com

Como citar:
Fraternali, I. D. (2025). El tiempo en el teatro. Nociones filosóficas del arte dramático. *Papel Escena*, (22), e-21655. Doi: <https://doi.org/10.56908/pe.n22.655>

Resumen

El presente texto brinda una mirada sobre la noción científica de “tiempo” y su relación con el devenir de una creación escénica y su correspondiente puesta, analizando las perspectivas establecidas a priori por los primeros teóricos teatrales de Occidente, así como sus vínculos intrínsecos con la filosofía como disciplina general y particular. De esta manera, se introduce el concepto de “intercambio subjetivo” como una forma de transmisión y diálogo interpretativo entre las entidades creativas de un suceso teatral, a saber: autor, director, actores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, técnicos y audiencia, postulándose como una posible “unidad de medida” para un tiempo considerado como lineal, que une la creación autoral con las entidades mencionadas ut supra y el convivio y post convivio como pautas de cierre. Asimismo, se desarrollarán los vínculos de un tiempo lineal con la forma cíclica de la temporalidad teatral, atendiendo a las principales posturas que, tanto desde la física como la filosofía, nos permiten considerar al tiempo en el teatro como una figura trascendental, que excede a los tiempos diferenciados de la creación teatral así como a nuestra concepción humana del tiempo. Esto último en referencia a las construcciones intelectuales, mayormente historicistas, que solo contemplan la visión tripartita de “pasado, presente y futuro”, la cual solo nos brinda una perspectiva acotada de la temporalidad que supone una puesta en escena como resultado final.

Palabras clave: acción dramática, tiempo en el teatro, acontecimiento teatral, intercambio subjetivo.

Abstract

This paper provides an overview of the scientific notion of “time” and its relationship to the development of a theatrical creation and its corresponding staging, analyzing the perspectives established a priori by early Western theater theorists, as well as their intrinsic links with philosophy as a general and specific discipline. In this way, the concept of “subjective exchange” is introduced as a form of transmission and interpretive dialogue among the creative entities of a theatrical event: author, director, actors, set designers, lighting designers, makeup artists, costume designers, technicians, and audience. It is proposed as a possible “unit of measurement” for a time considered linear, linking the author’s creation with the aforementioned entities, and the conviviality and post-conviviality as closing guidelines. Likewise, the links between linear time and the cyclical form of theatrical temporality will be explored, considering the main perspectives from both physics and philosophy that allow us to view time in theater as a transcendental figure, exceeding the differentiated times of theatrical creation as well as our human conception of time. The latter refers to intellectual constructions, mostly historicist, that only consider the tripartite vision of “past, present and future”, which only gives us a limited perspective of the temporality that a staging implies as a final result.

Keywords: dramatic action, time in theater, theatrical event, subjective exchange.

¡Era el tiempo feliz, Sergey Nikanovytch, verdaderamente, el tiempo feliz!

Antón Chejov, *El misterio de las almas*

Introducción

Vamos a imaginar, como punto de partida, un club de barrio o la sede de una sociedad de vecinos, la primera que sobrevenga a nuestra memoria. En ese espacio, un grupo de actores¹ desarrollará una serie de escenas que permitirá al público vivir un viaje ficticio en el Tren Transiberiano. Al inicio de la presentación, aparece en escena el Zar Alejandro III, quien inaugura el viaje aludiendo al año en el que comenzó la construcción del trazado de más de nueve mil kilómetros de trocha ferroviaria (ca. 1880). Posteriormente, tras varias estaciones en las que visionamos adaptaciones de los cuentos de Aleksander Pushkin, llegamos a la ciudad de Moscú, donde Vladimiro Maiakovsky recita un poema y se cruza, casi intempestivamente con Alexandra Kollontai, Nadezhda Krupskaya y un grupo de mujeres obreras. La multitud es sorprendida por un grupo de gopniks, anunciando la des-sovietización y la transición a la Rusia actual. Finalmente, el recorrido finaliza con una típica ceremonia del té en la ciudad de San Petersburgo, donde todos los personajes se unen a la audiencia.

A priori, con una simple observación desde nuestros conocimientos históricos más elementales, podríamos comprender, en calidad de lectores o espectadores, que la obra no transcurre en un tiempo lineal, sino que va atravesando distintos momentos de la historia y literatura rusas, lo cual advierte una mayor complejidad para que la creación en su conjunto nos permita una experiencia dinámica y significativa. Pero, tanto en este caso como en puestas semejantes, ¿cómo podemos advertir que el desarrollo de la temporalidad que propone la ficción no afecte a actores y equipo creativo, al momento de montar la puesta, así como a la audiencia? En su *Poética*, al hacer referencia a la Unidad de Tiempo en la obra dramática, Hegel (2005, p. 109) nos sugiere que “el pensamiento puede abrazar sin dificultad una gran amplitud de tiempo; pero en un espectáculo que se dirige a la vista, no se pueden saltar tan rápidamente varios años”. Asimismo, agrega que “si [la obra en cuestión] reclama caracteres más ricos, cuyo desarrollo haga necesarias varias situaciones separadas y sucesivas, la unidad formal de duración, por lo demás siempre relativa y puramente convencional, es en sí imposible”. Entonces, ¿quiere decir que existen obras teatrales que no responden o, mejor dicho, no poseen una forma posible de medir su tiempo? ¿Ocurre lo mismo con cualquier obra teatral alrededor del globo, considerando que el mismísimo “pacto” del convivio nos lleva a habitar otro espacio tiempo, a partir de la creación gestada para la puesta?

Es en este punto, y procurando no caer en la convención tradicional de la división tripartita del tiempo, donde surge una gran cantidad de interrogantes, cuyas posibles respuestas podrían, incluso, trascender al campo epistemológico del teatro en sí mismo; a saber: ¿Qué es lo que conocemos como tiempo? ¿Cuál es el tiempo vivido durante una obra

de teatro? ¿El tiempo responde a la duración mensurable de la obra o la trasciende? ¿Hay un único tiempo teatral aplicable a todo tipo de puesta y sus correspondientes poéticas? ¿Se puede reconocer un tiempo lúdico y, a la vez, ritual en toda creación teatral? ¿El tiempo de una obra teatral radica en el momento de la puesta o aplica a toda la construcción? ¿Cuál es el papel de la interpretación y la imaginación de cada componente humano que da vida a una obra de teatro, en la construcción de este posible tiempo particular? Poner en tela de juicio todos estos interrogantes nos permitirá emprender el camino para alcanzar concepciones más amplias sobre el desarrollo de nuestra disciplina y sus vínculos intrínsecos con la filosofía y otros campos del conocimiento.

En busca de una aproximación al concepto de tiempo

Como hubiéramos mencionado ut supra, procuraríamos no caer en la división tripartita del tiempo, sin embargo, es lógico pensar que cualquiera consideraría las concepciones newtonianas a la hora de decir que el tiempo es una unidad posible de ser medida, relacionada con el espacio y la percepción de los cambios producidos por efecto de la rotación terrestre y que se separa en pasado, presente y futuro. Aquí es necesario detenernos por un momento y pensar si siempre ha sido así. Si nos remontamos a las raíces del pensamiento occidental antiguo, en su *Cosmogonía*, Hesíodo (2015, p. 16), nos sugiere que “en primer lugar existió el caos”, cuyo significado original no se corresponde con nuestra idea de “desorden”, sino más bien con el abismo o espacio inmanente del cual surgieron figuras divinas como Erebo o la Noche. De esta manera, la correspondencia con lo eterno, el vacío, lo móvil y lo inmóvil ya nos presenta una serie de posibles consideraciones que se sostendrán a posteriori. Ya entre los presocráticos, encontramos referencias al tiempo y su inmanencia en Heráclito y sus consideraciones sobre el logos. Como cita Cordero (2018, p. 204), “este orden, el mismo para todos, no lo hizo ninguno de los hombres ni de los dioses, sino que siempre existió, existe y existirá; es un fuego siempre vivo que se enciende mesuradamente y se apaga mesuradamente”. A partir de Platón, con el evidente paso del mito al logos, la interpretación sobre la idea del tiempo se resuelve en el devenir entre lo divino y lo adquirido, o aprehendido, a través del conocimiento. Tal como refiere en *Timeo* (Aristóteles, 2004, p. 53), “[el demiurgo] hizo de la eternidad una imagen que marchaba según el número, lo que llamamos tiempo”. Agrega, además, que antes de que se originara el mundo, no existían los días, las noches, los meses ni los años. Por ello planeó su generación al mismo tiempo que la de aquel. Estas son todas las partes del tiempo y el era y el será son formas devenidas del tiempo que de manera incorrecta aplicamos irreflexivamente al ser eterno e inmutable. (Aristóteles, 2004, p. 53)

Pero sería Aristóteles en su *Física* quien nos brindaría una visión más pragmática, al mencionar que “el tiempo es [...] número del movimiento según el antes y el después” (1995, p. 271). El filósofo profundiza en la idea de “número”, indicando que este “se puede entender en dos sentidos, ya que llamamos ‘número’ no sólo lo numerado y lo numerable, sino también aquello mediante lo cual numeramos. Pues bien, el tiempo es lo numerado, no aquello mediante lo cual numeramos” (1995, p. 272).

¹ Se introduce la figura “actuante” como forma neutra para referir al rol de actor/actriz/actore.

Ahora bien, gracias a las definiciones analizadas, y sin pecar de excesos ante la multiplicidad de análisis que la filosofía nos puede brindar en torno a la problematización del tiempo como concepto, podríamos considerar a este como una forma inmanente, que nos precede y es mensurable a partir de nuestras percepciones devenidas de los sentidos y de la experiencia. Pero, más allá de las bondades de lo antedicho, para poder vincular al tiempo con el teatro, necesitamos de una visión más amplia. Una que no se detenga solo en las características físicas o históricamente observables o cuantificables, sino que refiera al carácter ontológico de nuestra experiencia humana, es decir, que se relacione directamente con nuestra percepción a partir de la imaginación, la creación y la experiencia subjetiva. Aquí es donde nos encontramos con la figura y el trabajo de Martín Heidegger. En *El ser y el tiempo*, Heidegger nos deja en claro cómo se va desprendiendo de la fenomenología heredada de predecesores y contemporáneos, como Kant, Hegel o Husserl; para abrir paso a definiciones desde el campo de la hermenéutica². Introduce así, el concepto de *dasein*, el cual podemos interpretar como la conjunción de los términos *da* (ahí) y *sein* (ser), lo que nos significa “ser – ahí”, o bien “ser – en – el – mundo”. Este no pretende ser una definición directa de “ser humano”, sino de un modo de ser humano. Uno que se encuentra consciente de su existencia a partir de conocerse como finito³, que es capaz de cuestionarla y que le da sentido a partir de la proyección de sus posibilidades. Es así, desde estas concepciones, que nos brinda lo que él llama “tiempo original”. Heidegger nos sugiere que el tiempo, o temporalidad como lo suele referir, no se encuentra “en cuanto pura secuencia de horas sin principio ni fin”⁴ (1993, p. 356), sino que “es el original ‘fuera de sí’ en y para sí mismo”. Llevado a términos más coloquiales, el autor considera que a partir de la proyección y presencia del mencionado *dasein*, asumiendo su existencia desde la posibilidad de salir de sí (éxtasis) y, a la vez, como ya lo hemos mencionado, saberse finito desde la comprensión de que es a partir de lo que ha sido y de la proyección de lo que será; “se justifica con arreglo al principio *a potiori fit denominatio*⁵ que denominemos a la temporalidad que acabamos de poner de manifiesto el ‘tiempo original’” (1993, p. 356). Es así como llegamos a una idea de tiempo un tanto más abarcativa, considerando al teatro como un ente de condiciones semejantes a las del *dasein*. Pero, ¿cuáles han sido las concepciones que se le han dado al tiempo en el teatro, aun considerando la que nos brinda Hegel en la introducción? ¿Qué tanto de *dasein* tiene el teatro para asumir que podría tener su propio tiempo original?

Las construcciones teóricas del tiempo teatral

Según expresa Patrice Pavis (2007, pp. 477-478), el tiempo en el teatro posee una doble naturaleza, a saber: el tiempo que remite a sí mismo, o tiempo escénico, y el tiempo que debe ser reconstruido a través de un sistema

² Nótese que el propio Heidegger relaciona al propio concepto de hermenéutica con el de *dasein*, al considerar que esta responde a las concepciones ontológicas que el ser humano concibe de sí y de su existencia de hecho, no así agotado o sujeto a la interpretación de información en carácter textual o lingüístico.

³ Refiere a la noción de “ser – para – la – muerte”, es decir, de un ser que se sabe mortal como posibilidad directa e inherente a su existencia viva.

⁴ En relación a la linealidad del tiempo considerado como vulgar o accesible.

⁵ Latinismo extraído del T.O. que bien puede traducirse como “se denomina según su característica más fuerte o predominante”.

simbólico, o tiempo extraescénico⁶. El autor hace este análisis desde la posición del espectador, donde consideramos al tiempo escénico como el que abarca la duración de la puesta en escena, mientras que el extraescénico se define, desde la perspectiva del Formalismo Ruso, como el cruce entre *la fábula* y *el tema*, es decir, el que abarca las cuestiones de forma y fondo que hacen a la obra. Dicho cruce nos lleva a considerar dos ideas con cierta interdependencia. En primer lugar, la noción de singularización, propuesta por Viktor Shklovski en *El arte como artificio*, donde establece que esta es una forma de liberar al espectador y al objeto (sea de atención o un objeto propiamente dicho) de una mirada automatizada, es decir, extrañarlo o distanciarlo. Shklovski explica, a través de la obra *Historia de un caballo* de Tolstoi, que la singularización consiste en “no llamar al objeto por su nombre sino describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (1991, p. 61). Segundo, el pensamiento de Shklovski se encuentra directamente emparentado con el distanciamiento, concepto trabajado por Bertolt Brecht (2004) quien, además de vincularlo con su teoría del Teatro Épico, en sus *Escritos sobre teatro* nos sugiere que el arte para cumplir su misión, que es despertar determinadas emociones y proporcionar determinadas vivencias, no tiene que dar necesariamente imágenes congruentes del mundo y representaciones exactas de sucesos entre los hombres (p. 79).

Estas concepciones están directamente emparentadas con el carácter “efímero” del teatro, a partir del encuentro con las nuevas apreciaciones que nos brinda la experiencia de distanciamiento o extrañamiento, lo que también nos conduce a la creencia de que una obra nace y muere por obra y gracia de la estructura aristotélica, es decir, una vez resuelto el conflicto u oposición de objetivos que da origen a la trama. Sin embargo, todas estas apreciaciones, como bien señalamos al principio, tienen que ver con el punto de vista del espectador. La función creativa de un proceso teatral abarca una extensión temporal aún mayor a la del producto final.

Podemos considerar al tiempo teatral desde una mirada semejante a la propuesta por Fernand Braudel⁷, tomando como tiempo largo a la creación; un tiempo medio, el que responde a la obra teatral consumada y al devenir de los personajes; y un tiempo corto, el que ocupa el convivio⁸.

El tiempo de la creación abarca no solo a la labor actoral, de la dirección o del equipo creativo. Este tiempo largo inicia en el momento en que se produce la dramaturgia, sea autoral o actoral, sentando las primeras bases de aquello que se va a producir en escena. A partir de ello, comienza el trabajo actoral, donde se componen los personajes que formarán la puesta. Este proceso no cuenta siempre con el sostén autoral, ya que cada actuante, en la mayoría de las ocasiones, debe intuir o imaginar cómo es la vida, el carácter y el tiempo del personaje a interpretar, en función de lo que se

⁶ También denominado tiempo dramático.

⁷ Braudel incorpora una división tripartita para los tiempos históricos. El tiempo largo, en referencia al marco geográfico y material; el tiempo medio, a la economía; y el tiempo corto a los acontecimientos políticos (Prost, 1996, p. 130).

⁸ Llamamos “convivio” al momento de encuentro entre actuantes y audiencia, para el desarrollo de una puesta en escena.

expresa en el texto teatral. En este punto es donde se produce el enlace con el tiempo medio, a partir de la mirada (y el recorte) de la dirección; que responde, según lo expresado por Michael Chejov (1993, pp. 115-116), a las Leyes de la Composición. La primera de ellas, la *Ley de la Triplicidad*, alude a la estructura aristotélica, en función del choque de fuerzas que generan el conflicto que da origen a la trama. La segunda, o *Ley de la Polaridad*, refiere a las cualidades opuestas entre las escenas que abarcan el principio y el final de una obra. Por último, la *Ley de Transformación*, que se concibe como “el proceso que transforma al comienzo en su polaridad al final”. De esta manera, se condensan ambos tiempos en el tiempo corto, con el desarrollo de la puesta ante los ojos de la audiencia. Sin embargo, este último posee un enlace directo con el primigenio. Es el tiempo largo, a diferencia de los otros dos, el que logra trascender a la propia puesta teatral, ya que es el que genera (si la obra lo permite) una movilización en la audiencia.

A partir de lo antedicho, un nuevo interrogante se nos revela: ¿es medible o abarcable la dimensión temporal completa que genera un evento teatral como acontecimiento? Y, además, ¿cómo se pone de manifiesto nuestra idea del teatro como ser/ente (*dasein*) en relación a su “tiempo original” y su encuentro con las múltiples capacidades de pensamiento/imaginación/subjetividad que provienen de sus mentes creadoras/realizadoras/espectadoras?

Vínculos entre tiempo, subjetividad y desarrollo de la creatividad: un vistazo a lo que nos hace presentes en el acontecimiento teatral

Entender las diferentes perspectivas que dan origen a un hecho teatral, tal como lo conocemos, nos lleva a considerar, en primer término, cuáles son las raíces de la subjetividad considerando que no se trata sólo de visiones puramente individuales sino también de carácter colectivo. En este sentido, González Rey (2009, p. 14), sugiere que “la definición de subjetividad como las producciones simbólico-emocionales de la experiencia vivida, tanto por personas, como por las formas y práctica que se definen dentro de una organización social, hace que lo subjetivo sea irreductible a lo individual”. La adquisición de conocimientos, formas y estructuras de pensamiento radican en la experiencia social de cada sujeto, es decir, en el intercambio con una otredad que se le convierte en significativa. De esta manera, todo proceso creativo desencadenado en el umbral de la imaginación se encuentra inmerso en un espacio liminal entre nuestras apreciaciones particulares y aquellas que el entorno nos brinda o condiciona. Es por ello que no podemos considerar a cualquier puesta en escena como resultado de una subjetividad y tiempo únicos: no depende solamente de las apreciaciones que cada espectador pueda hacer ex post al momento del convivio, influyen aquellas que le dieron forma, aún desde el momento en que la idea primigenia devino en la dramaturgia de origen. En términos de la psicología del aprendizaje, ya lo mencionaba Lev Vigotsky (1999, p. 10), al considerar que “la primera forma de relación de la imaginación con la realidad consiste en que toda creación de la imaginación siempre se estructura con elementos tomados de la realidad y que se conservan de la experiencia anterior del [sujeto]”. Es así como el teatro, como ente/ser, deja de corresponderse directamente con su raíz etimológica para trascender como acontecimiento. A ello hace referencia Heidegger en sus *Contribuciones a la filosofía*, al destacar que

(1996, p. 183), “el Ser se despliega como el acontecimiento, a éste le pertenece la unicidad y la singularidad, y la extrañeza del sitio del instante; sitio inesperadamente incidental que, de ese modo, recién, se amplía (...)”. Esta ampliación no sólo se corresponde con el potencial observador que genera la experiencia teatral, sino a partir de la connivencia⁹ de subjetividades que atraviesan todo el proceso creativo, volviendo al teatro como un ente/ser en potencia, un acontecimiento movilizador de fuerzas entre quienes creen, quienes crean y quienes interpretan, generando así un tiempo único entre ellos a partir del vínculo intersubjetivo. Timeo (2004, p. 53), en el diálogo platónico homónimo, nos amplía este último aspecto al considerar que cuando en el ámbito de lo sensible tiene lugar el razonamiento verdadero y no contradictorio sobre lo que es diverso o lo que es idéntico, que se traslada sin sonido ni voz a través de lo que se mueve a sí mismo, y cuando el círculo de lo otro lo anuncia a toda su alma, entonces se originan creencias sólidas y verdaderas.

En virtud de lo antes expreso, teniendo en cuenta la idea de movimiento que subyace al tiempo y a la creación teatral, podríamos preguntarnos: ¿Es posible considerar una unidad de tiempo que abarque la totalidad de la extensión de los tres que hemos desarrollado anteriormente? ¿O acaso es una unidad de movimiento la que condicionará nuestras apreciaciones sobre el tiempo teatral completo? ¿Dónde queda la concepción lúdica del teatro en relación al tiempo/movimiento?

El “movimiento” del tiempo teatral: hacia una noción de unidad cualitativa

Hablar de movimiento en teatro, puede llevarnos a distintas concepciones del término en cuestión. Dícese así del trabajo del cuerpo actoral, del desarrollo de las “acciones transformadoras” de la tensión dramática¹⁰, o bien de la noción de “tempo – ritmo”, introducida por el célebre teórico Konstantin Stanislavski¹¹. Esta da cuenta de aquellas acciones o movimientos que permiten el surgimiento de sensaciones, las cuales provocarán cierto impacto en el desarrollo de la obra y, por consecuencia, en el público. Esta última idea es la que nos va a conducir a una posible respuesta a nuestros interrogantes previos.

Si consideramos la noción de tiempo de Aristóteles, debemos tener en cuenta que el tiempo no es movimiento, aunque el primero no puede prescindir del último. Basta con considerar lo que el filósofo señala en su *Física* (1995, p. 277), al referir que “no sólo medimos el movimiento por el tiempo, sino también el tiempo por el movimiento, pues ambos se delimitan entre sí: el tiempo delimita un movimiento al ser el número de ese movimiento, y un movimiento delimita al tiempo”. De esta manera, los tres tiempos estáticos que precisamos para el teatro, requieren de una forma o unidad de movimiento que haga posible el pasaje de uno a otro. Profundizando en Aristóteles, la idea de movimiento o *kinesis*, hace referencia a un antes y un después, es decir, dos

⁹ Connivencia en el sentido de transgresión al acto ritual final, definido por el convivio.

¹⁰ En referencia al cuarto elemento de la Estructura Dramática, desarrollada por Raúl Serrano en su libro “Nuevas Tesis sobre Stanislavski”.

¹¹ Introduce el concepto en “El trabajo del actor sobre sí mismo, en el Proceso Creador de la Encarnación”.

puntos conectados en el espacio, que marcan el origen y el fin del mismo. De esta forma, es posible que el tiempo sea cuantificable; vinculando como magnitudes continuas al tiempo, el movimiento y el espacio. Sin embargo, nuestro fin no es cuantitativo, sino cualitativo, ya que el movimiento que se precisa en los tiempos teatrales es el intercambio subjetivo.

Comenzando por la creación autoral, la idea que se va a plasmar en la dramaturgia constituye el “antes” en el autor o autora. El texto consumado, como resultado de dicha idea, se vuelve el “después” de su autor y el “antes” del equipo creativo¹², es decir, actores y dirección, quienes suponen en el mismo su propia interpretación. Una vez preparada y ejecutada la obra, esta es el “después” del equipo y la parte más importante del “antes” de la audiencia, si no contamos el interés o curiosidad por asistir a la puesta. Una vez finalizado el convivio, surge el “después” de la audiencia y la parte más importante: la mayor desmesura¹³ subjetiva de la obra en cuestión, producto de las evocaciones que haya generado en cada persona del público. Este último punto es de vital importancia en el quehacer teatral, ya que la mayor carga interpretativa deviene de la audiencia. Emilio García Wehbi (2012, p. 22) señala en su *Poética del disenso* que, “durante el acto escénico, el espectador debe completar los huecos en las narrativas dramáticas y transformarse en testigo activo de la acción, construyendo él mismo el sentido subjetivo”. La idea de “completitud” referida por el autor, no pretende una pseudo interpretación literal y objetiva del sentido de la obra, sino que adhiere completamente a nuestra noción de desmesura (2012, p. 22): “a partir de las teorías de la subjetividad, es necesaria la deconstrucción y no ya la construcción del personaje dramático, así como la clásica relación entre teatro y drama (entendiendo a ésta como fábula)”. De esta manera, el movimiento generado por el Intercambio Subjetivo, desde el autor hasta cualquier persona de la audiencia, es el que hace posible la unión cualitativa de los tiempos teatrales que hemos esbozado, siempre y cuando la obra exprese un argumento que, en palabras de García Wehbi, “haga saltar al público de las butacas”.

El salto no es adrede, es necesario que todos los componentes de la obra se sumerjan en una misma sensación lúdica, es decir, en el mismo tiempo, momento y espacio de juego. Ya lo sugiere Gadamer en el primer tomo de *Verdad y método* (1999, p. 148), al referir que “el sentido medial del juego permite, sobre todo, que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser”. En relación con el enfoque Heideggeriano que sostuvimos en pasajes anteriores, es ese sentido medial el que se produce en el acontecimiento y, por consiguiente, despliega al teatro en tanto ser. Asimismo, también hace posible que todos los componentes de la creación y puesta en escena, como jugadores del mismo juego, sean jugados por el juego en sí, lo que alimenta a la linealidad del Intercambio Subjetivo. “La esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico: todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se haga dueño de los jugadores” (Gadamer, 1999, p. 149). Podemos considerar, entonces, dos maneras en las que la forma lúdica del teatro se apropia de todos sus componentes. En primer lugar, la concepción ritual o sagrada del acto teatral, no sólo entendida desde el convivio, sino desde el trabajo de todas

¹² Se priorizan, por meros fines reduccionistas, las figuras de actores y dirección, sin desconocer el rol creativo de escenógrafos, técnicos iluminadores y de sonido, vestuaristas y maquilladores, etc.

¹³ A efectos del planteo de la noción de Intercambio Subjetivo, definiremos desmesura como una fuerza que rompe o quiebra paradigmas de pensamiento o creencias.

sus unidades creadoras, las cuales se entregan al summum de la obra como entidad mayor en un espacio-tiempo que le es propio y que se distancian de los que respectan a nuestra cotidianidad. Tal como indica Huizinga (2007, p. 23), “el círculo mágico (...), la escena (...), son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego (...). Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consuma en sí misma”. En segundo lugar, a partir de la consolidación del juego y del espacio sagrado que condiciona al teatro como ritual y campo lúdico, para que haya un verdadero Intercambio Subjetivo debe asumirse al generador de la transformación y el distanciamiento: el pacto ficcional. En términos de Gadamer (1999, p. 156), “el verdadero ser del juego (...), es una transformación en el sentido de que la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es ‘a qué hace referencia’. Los actores ya no son, sino que sólo es lo que representan”. De esta forma, la realidad habitada desde la construcción del acto teatral como tal hasta su puesta en el espacio sagrado del convivio, no puede considerarse como un reflejo o ideal de la realidad, sino asumirse como la realidad propia de ese espacio compartido, aquella que transforma al juego en acontecimiento y pone en movimiento al propio Intercambio Subjetivo.

El Intercambio Subjetivo, como motor teatral, carece de cualquier forma de contracción, ya que expande o genera nuevas posibilidades de pensamiento y comprensión en cada persona que participa de cualquiera de los tiempos teatrales. Es decir, posee características semejantes a la segunda ley de la termodinámica¹⁴. Como señala Stephen Hawking, en su *Historia del tiempo* (1992):

hay al menos tres flechas del tiempo que sí distinguen el [antes] del [después]. Son la flecha termodinámica, la dirección del tiempo en la cual el desorden aumenta; la flecha psicológica, la dirección del tiempo según la cual recordamos el pasado y no el futuro; y la flecha cosmológica, la dirección del tiempo en la que el Universo se expande en vez de contraerse. (pp. 199-200)

De esta forma, la Interpretación Subjetiva se encuentra interpelada directamente por acción de estas tres flechas. Pero estas direcciones en constante movimiento generan otra dificultad, una que fuera planteada por Aristóteles en su *Física* (1995), a saber:

¿de qué movimiento el tiempo es número? ¿Acaso de uno cualquiera? Porque las cosas se generan y se destruyen y aumentan en el tiempo, y también se alteran y se desplazan en el tiempo. El tiempo es número de cada movimiento en tanto que hay movimiento. Por eso, en sentido absoluto, el tiempo es número de un movimiento continuo, no de cualquier clase de movimiento. (p. 287)

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el suceso teatral no genera ninguna propuesta desmesurada, es decir, no produce Intercambio Subjetivo? ¿Es posible que haya teatro solo por el hecho de hacer teatro? ¿Hay teatro sin movimiento?

¹⁴ Refiere a la irreversibilidad de los fenómenos físicos.

¿Un tiempo vacío en el teatro?

Existen formas teatrales que, en el peor de los casos, no pretenden evocar o transmitir un mensaje que modifique a la audiencia, sino más bien, entretenerla, a propósito de los tormentos que son moneda corriente de nuestra época. Antonín Artaud (2005, p. 94) sugiere que “en el período angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo y que domine la inestabilidad de la época”. Sin embargo, si bien toda propuesta dramática cumple con los tres tiempos mencionados en el primer título, mientras esta solo se aboque a la necesidad de entretener sin pretensiones de indagar en el imaginario de la audiencia, no habría movimiento aparente. Sin Interpretación Subjetiva, no hay un punto de encuentro significativo entre autor, equipo creativo y audiencia; lo que generaría, entonces, un tiempo vacío. En palabras de Artaud, “mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en ‘voyeur’, no sería raro que las mayorías se aparten del teatro” (2005, p. 94).

Por otra parte, Bertold Brecht apunta hacia una mirada más profunda: un vacío que no genera más que la presencia de una masa anestesiada frente a una propuesta teatral que evita provocar el salto lúdico del que habláramos con anterioridad. En *Breviario de estética teatral* (1963), lo propone con suma claridad:

Observemos [...] el efecto producido por el espectáculo. Veremos que los espectadores permanecen casi inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajado por un gran debilitamiento. Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes, durmientes que tienen sueños inquietos, como se dice de los soñadores de incubos, están acostados decúbito dorsal. Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. (p. 20)

Es cierto que no debemos esperar que todo espectáculo posea una provocación tal que genere una movilización lo suficientemente considerable en la audiencia por completo, pero el fenómeno de masa anestesiada descrito define por completo a una gran cantidad de puestas alrededor del globo que no pretenden invocar, evocar y provocar al pensamiento crítico de todos sus componentes (desde la autoría en adelante). Esto constituye uno de los grandes paradigmas del arte de los últimos tiempos, donde los vínculos con el poder o una visión crítica más liviana de las injusticias que nos rodean, apuntan a la simple levedad del teatro como ente/ser: un acontecimiento que no produce la proyección de quienes lo habitan y conciben, sino, más bien, inducir al vacío que genera la resignación y el acomodarse a las circunstancias dadas del entorno que nos condiciona.

Desde una perspectiva latinoamericana, y en concordancia con lo que acabamos de analizar, podemos asumir que el vacío producido en el teatro se corresponde con su apropiación por parte de las clases dominantes, convirtiéndolo en un arte subsidiario a estas, representativo de un mensaje carente de sentido y pensamiento crítico y reducido a los meros efectos del “entretenimiento de las masas”. Ya lo dice Boal (1980), en su *Poética del Oprimido*:

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo cantando al aire libre. El carnaval, la fiesta. Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro, construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores, gente que hace y gente que mira. ¡Se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo! El pueblo oprimido se libera y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar (teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc.). Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales (sistema comodín). (p. 13)

Para que no exista un tiempo vacío de sentido debemos remitirnos a la noción de *ousía* aristotélica, entendiendo a ésta como “lo que es primero”. En este caso, toda acción teatral, en términos temporales, es el predicado que no puede desprenderse de aquello que lo precede: la obra teatral. Esta última debe estar desarrollada en términos de acción, no puede pecar de pretensiones del género literario, para que la tensión dramática permita llegar a la audiencia de forma directa y consistente, que exprese relación con su cotidianidad y sus vivencias; en otras palabras, impactar al público. Así, nuestra idea de tiempo vacío modifica su significado, entendiéndose como el momento en el que toda persona que tiene un contacto directo con una obra teatral, en cualquiera de sus tres dimensiones temporales, debe dotar de sentido subjetivo a una nueva dinámica temporal posterior. Es imposible desprendernos de la interpretación subjetiva mientras exista tensión dramática. Según describe Lotze: “el tiempo vacío sería lo último que podría proporcionar una explicación de la selección que tendríamos que suponer se ejerce en el acto de darles existencia a los acontecimientos, con toda su variedad, en un definido orden de sucesión” (Sisterna, 2024, p. 3). En consecuencia, “lo único conducente es analizar los hechos mismos, y luego a partir de ellos encontrar la razón para los tiempos” (Sisterna, 2024, p. 4).

Entre la tesis y la antítesis: un teatro sin tiempo

Si tuviéramos la osadía de alejarnos, por un momento, de las teorías expresadas anteriormente, atendiendo a la condición de lo efímero del acto teatral, como un hecho irrepetible y del presente, que guarda solo una ápice de inmanencia en la mera existencia de la obra como texto escrito, podríamos afirmar que cada puesta posee una condición pura de unicidad: la representación de una obra no guarda relación con la hecha por la misma compañía, sea en fecha póstuma o anterior, así como en las perpetradas por otros elencos. Toda obra teatral habita en una suerte de eterno retorno, tal cual lo describe Nietzsche, bajo la noción de que trasciende en la historia cada vez que se reinterpreta, que se le asignan nuevos significados y significantes, volviendo a existir una y otra vez. En relación a esto último, Morán Roa (2016) trae a colación la noción de círculo hermenéutico de Gadamer, explicando que cada texto, histórica y lingüísticamente condicionado, contiene una verdad latente. Cuando ese texto es interpretado de nuevo por sucesivos [actores], también condicionados por sus propias circunstancias, estos proyectan sus ser-en-el-mundo en todos los posibles estar-en-el-mundo que el texto invoca. Así, cuando un nuevo individuo se asoma al texto tiene lugar la llamada fusión de horizontes, por la cual aprehenderá el texto de una determinada manera.

Respecto de ello, no habría tiempo sustancial que pueda abarcar la totalidad de una obra teatral, puesto que, en palabras de Heráclito, “en los mismos ríos entramos y no entramos, existimos y no existimos” (Cordero, 2018, p. 206). La idea de una obra como eterno presente, en tanto y en cuanto “entidad primigenia”, nos conduce al hecho de que no podemos usar expresiones de carácter finito para intentar medir un tiempo que es infinito, cíclico, o bien, que no existe en forma medible. Siguiendo a Lotze, “ni la sucesión en el tiempo, ni la de nuestra representación mental del tiempo, ni la del Tiempo mismo, puede medir un tiempo infinito en un tiempo finito” (Sisterna, 2024, p. 4). En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade (2001) nos permite profundizar en esta cuestión, concibiendo que todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que la hazaña arquetípica fue revelada, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar (p. 56).

Podemos concluir, entonces, que si lo que existe no es más que un hecho teatral en el presente, teniendo en cuenta que remite a una obra representada en el pasado, con interpretaciones subjetivas también devenidas del pasado, todo aquello que tuvo carácter mental, físico, finito o infinito, al momento de la nueva puesta no existe. Por ello, y en términos de Aristóteles (1995), lo que comúnmente se dice se sigue de lo anterior, pues se dice que los asuntos humanos son un círculo y que hay un círculo en todas las otras cosas que tienen un movimiento natural y están sujetas a generación y destrucción. Y esto se dice porque todas estas cosas son juzgadas por el tiempo, y porque tienen un fin y un comienzo como si fuera un ciclo, pues se piensa que el tiempo mismo es un círculo; y se piensa así porque el tiempo es la medida de tal desplazamiento y él mismo es medido por este desplazamiento. (pp. 289-290)

Conclusiones... si aún queda tiempo

Considerar al teatro como un hecho puramente temporal podría resultarnos en una idea un tanto vaga o poco formada de lo que el hecho teatral, como tal, genera. Tras las nociones asumidas en el transcurso de este trabajo, no es difícil apreciar que toda la carga temporal, así como espacial, del hecho teatral están evocadas y aplicadas a su forma de puesta en escena, pero no así a todo el complejo aparato subjetivo que la creación teatral supone. Para comprenderlo mejor, es necesario remontarnos a sus orígenes, asumiendo sus raíces rituales como primigenias a la aparatosa construcción esbozada por los griegos hace solo 2500 años. El ritual, como práctica comunitaria, religiosa y hasta artística, carece de un tiempo delimitado en el habitus de quienes lo practican. Existe en tanto y cuanto aparezca la necesidad común y social de ser realizado, aguardando en el inconsciente colectivo hasta el momento de su reaparición. Esto mismo es el teatro, un espíritu libre de cualquier investidura mortal, solo agonista¹⁵ en cuanto a la labor del actor

¹⁵ Se entiende por agonista, dentro de la semántica del término actor, como aquel que nace, vive y muere en el transcurso de la escena.

y la actriz. En palabras de Nietzsche (2021, p. 151), “llamamos espíritu libre a quien piensa de un modo diferente a como cabía esperar, atendiendo a su origen, su medio ambiente, su situación y su fundación, o las opiniones predominantes en su época”. Así, el teatro en tanto ente/ser, se consagra como un lenguaje artístico por fuera del tiempo, capaz de utilizar sus dimensiones con el fin de ser abierta y visceralmente crítico de las épocas o momentos que le tocan vivir, analizando las aristas de aquel inconsciente común que, conscientemente le da forma, vida y razón de ser.

Peter Brook (2016) señala que en una representación teatral nos hallamos ante la presencia de una ley inevitable. Una representación es un flujo que tiene una curva de ascenso y descenso. Para alcanzar el momento de mayor significado, necesitamos una cadena de momentos que empiezan en un nivel simple, natural, nos conducen hacia la intensidad y luego nos alejan de nuevo. (p. 3)

Este flujo no es más que el estado ritual del teatro, como una sustancia por fuera del tiempo, que nos mantiene en estado de consciencia permanente y participativa en el transcurso del convivio. El tiempo, a partir de esta idea de Brook, no sería más que un estado cognoscible y subjetivo, ya que, según el autor, este que tan a menudo es nuestro enemigo en la vida, será también nuestro aliado si somos capaces de comprender que un momento sin brillo puede conducir a un momento resplandeciente y luego, a su vez, a un momento de perfecta transparencia, antes de caer de nuevo en un momento de simplicidad cotidiana (2016, p. 3).

Podemos concluir, parafraseando al teórico teatral Jorge Dubatti, que el tiempo viene a poner en tela de juicio aquello que el teatro sabe. Y sabemos que sabe, puesto que, “debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, el cual se genera sobre y a partir de esas prácticas” (Dubatti, 2011, p. 31). El propósito de indagar sobre el teatro como ente/ser y conjeturar en función de sus posibles formas y unidades de tiempo y movimiento radica en que las otrora concepciones que tenemos sobre este arte y su praxis no solo nos están quedando un tanto alejadas o, incluso, incompletas. Pero esta incompletitud no puede ser asumida de forma negativa, simplemente el hecho de dedicarse a las artes dramáticas no puede considerarse desde la perspectiva de una puesta, ya sea en su consecución o apreciación, como producto final. Hay un carácter ontológico propio del teatro que no nos puede ser indiferente, puesto que, en tanto humano sea, es y ha sido su práctica a lo largo de nuestra existencia compartida con este; pues humana será la forma de asumir la mismidad del teatro como ente/ser: una trascendencia de nuestra humanidad toda, desde lo individual hasta lo común como especie y sociedad, una posible forma única de ser humano que podría ser tan inmanente como el tiempo mismo, movido desde la finitud que nos caracteriza por ser parte de él. Por todo esto, podemos concluir que la escena va más allá de las visiones existentes que tenemos de este: el teatro no es más que el logos, movido por la acción transformadora de la tensión dramática presente en una obra, con la especial condición de que se conoce a sí mismo siendo... y aún sin ser.

Referencias

- Aristóteles; Física. Editorial Gredos S.A. Madrid. 1995
- Artaud, Antonin; El teatro y su doble. 1ª edición. Buenos Aires. Sudamericana. 2005.
- Boal, Augusto; Teatro del Oprimido I, Teoría y Práctica. 1ª edición. México D.F. Editorial Nueva Imágen. 1980
- Brecht, Bertolt; Breviario de Estética Teatral. Buenos Aires. Ediciones La Rosa Blindada. 1963.
- ; Escritos sobre teatro. Barcelona. Alba Editorial. 2004.
- Brook, Peter; La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona. Alba Editorial. 2016.
- Chejov, Michael; Al Autor. Buenos Aires. Editorial Quetzal. 1993.
- Cordero, Néstor; Heráclito, uno es todo, todo es uno. Buenos Aires. Editorial Colihue. 2018.
- Dubatti, Jorge; Introducción a los Estudios Teatrales. 1ª edición. México D.F. Libros de Godot. 2011.
- Gadamer, Hans G.; Verdad y Método. Tomo I. 8ª edición. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1999.
- García Wehbi, Emilio; Botella en un mensaje. Buenos Aires. Alción Editora. 2012.
- González Rey, Fernando; La subjetividad y su significación para el estudio de los procesos políticos: sujeto, sociedad y política. En: Piedrahita, C; Díaz, A; Vommaro, P.(org) Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos. pp. 11- 29 Bogotá, Colombia. Clacso. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ISBN 978-958-20-1079-9. 2009.
- Hawking, Stephen; Historia del Tiempo. Buenos Aires. Planeta. 1992.
- Hegel, G. W. F.; Poética. Buenos Aires. Terramar Ediciones. 2005.
- Heidegger, Martin; Contribuciones a la Filosofía. Santiago de Chile. Contenido. 1996
- ; El ser y el tiempo. 6ª reimpresión. México D.F. Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1993.
- Hesíodo; Teogonía. Madrid. Editorial Gredos S.A. 1982.
- Huizinga, Johan; Homo Ludens. 1ª edición en "Área de Conocimiento: Humanidades", 6ª reimpresión. Alianza Editorial/Emecé Editores. Madrid. 2007.
- Mircea Eliade; El Mito del Eterno Retorno: Arquetipos y Representación. 1ª edición. Emecé Editora. Buenos Aires. 2001.
- Morán Roa, Alberto; El círculo hermenéutico: comprensión e interpretación en Heidegger y Gadamer, en <https://reflexionesintempestivasblog.wordpress.com/>. 2016.
- Nietzsche, Friedrich; Humano, demasiado humano. Buenos Aires. Gradifco. 2021.
- Pavis, Patrice; Diccionario del Teatro. 1ª edición, 2ª reimpresión. Buenos Aires. Paidós. 2007.
- Platón; Diálogos. 1ª edición. Buenos Aires. Andrómeda. 2004.
- Prost, Antoine; Doce lecciones sobre la historia. Madrid. Frónesis. 1996.
- Shklovski, Viktor; El Arte como artificio, en: Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetán Todorov. México D. F. Siglo XXI. 1991.
- Sisterna, Pablo; Material de Cátedra. 2024. Clase Lotze, Siegwart y Nietzsche,
- Stanislavski, Konstantin; El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el Proceso Creador de las Vivencias. Buenos Aires. Editorial Quetzal. 1980.
- Vygotsky, Lev; Imaginación y Creación en la Edad Infantil. 2ª edición. La Habana. Ministerio de Educación. Editorial Pueblo y Educación. 1999.

