



## El teatro y el tiempo no mimético

**Susana Lage**

**(Universidad Nacional de San Juan)**

“El teatro como repetición de lo que no se repite, el teatro como repetición originaria de la diferencia en el conflicto de fuerzas, ese es el límite mortal de una crueldad que comienza con su propia representación”.

Jacques Derrida

“El teatro es siempre relación temporal imposible, oxímoron del tiempo; sin este oxímoron el teatro no podría hacernos ver u oír ni la historia de nuestro tiempo vivido”.

Anne Übersfeld

En las escenas iniciales de *En los zaguanes ángeles muertos*<sup>1</sup>, dos personajes llegan, con sendas maletas, a la puerta de la casa de un tercero que sale a recibirlos. Esta acción se repite tres veces, casi sin cambios, y se reitera al final. En *La pasión de Pentésilea*<sup>2</sup>, Ulises llega una y otra vez a las playas de Troya para narrar la suerte de Aquiles. El director estadounidense Robert Wilson monta *Cuarteto* de Heiner Müller, haciendo recitar en forma monocorde el texto a cuatro parejas idénticas que se suceden al girar el escenario, mientras repiten casi la misma escena. Esta técnica de repetición ha sido ampliamente usada por el teatro de finales del siglo XX, bajo el nombre de *teatro minimalista*. Si bien en su forma más ortodoxa se trata de una repetición mecánica de escenas sin cambios, en obsesivo y exasperante gesto, por lo general, cada repetición contiene una variación mínima de algún elemento: textual, gestual, etc. En cualquier caso, este recurso reiterativo jamás marca una progresión dramática o narrativa, al menos en términos dialécticos (acción-reacción-resultado).

Esta técnica tiene sus raíces en la *minimal music* que aparece en los Estados Unidos en la década del 60. El teatro absorbió en buena medida los planteos musicales de Steve Reich y Philipp Glass (quien, a su vez, trabajó con Robert

---

<sup>1</sup> Alberto Félix Alberto. Video. Teatro del Sur, Buenos Aires. Ciclo “En escena”, Kospel Producciones y Video Cable Color. 1993.

<sup>2</sup> Luis de Tavira. *La pasión de Pentésilea*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991,



Wilson en algunas performances teatrales como la ópera *Einstein On The Beach*). Algunas de las características de esta corriente musical son el clásico *ostinato*, pero con pequeños y casi imperceptibles desplazamientos de frases, y la progresión aditiva (en realidad, una versión contemporánea del desarrollo por aumento, en términos de progresión aritmética rigurosa). El minimalismo podría definirse, en fin, como la repetición con variación mínima de uno o varios elementos.

El teatro latinoamericano de los años 80 y 90 recibió el minimalismo y lo refundió con notas particulares. Mientras que en algunos casos de la dramaturgia europea o estadounidense el *minimal* implica una anulación de la historia y de la secuencia, este teatro no renuncia al acto de narrar. Es decir, no apunta a un vaciamiento de la significación ni a la obliteración del relato, sino que opera en el nivel de los acontecimientos para generar una crítica, un discurso sobre el tiempo teatral.

No de otra manera trabaja Steve Reich en sus composiciones musicales minimalistas: se trabaja con motivos pequeñísimos, no significativos, repetidos incesantemente, llamados *patrones* (patterns), que son tocados sin interrupción por muchas y variadas fuentes sonoras, con lo cual, y éste es el proceso decisivo, se realizan desplazamientos minimalistas de los respectivos comienzos de los motivos. A través de este procedimiento, que Reich denomina *phase shifting*, nacen patrones combinados; cambios lentos y exactos de las distancias de entrada, procesos de paulatina graduación. Es esto lo que fascina hasta la monomanía a los adictos al 'minimal art'<sup>3</sup>

El trabajo con motivos, adición, sustracción y variación, si no llega a vaciar la progresión dramática, al menos la interrumpe. Esta continua interrupción (a la manera de *paulatina graduación*) genera el efecto de detención del hilo de intriga, de estancamiento en un punto del relato. Los desplazamientos de los motivos descalabran la intriga al punto que sus avances y retrocesos ya no remiten a un juego de anacronías (como el flash-back o el flash-forward del teatro moderno), sino que parecen describir un presente inmóvil, doblemente atravesado por el pasado y el futuro. Vgr., *La pasión de Penthesilea*, el momento del desembarco en Troya, esquema que se repite con variaciones mínimas en tres escenas:

---

<sup>3</sup> Hans Vogt. *Neue Musik seit 1945*, tr. Mónica Kurbán de Dávila. Stuttgart, Philipp Reclam, 1972.



Ulises: ¿Diomedes?... ¡Diomedes Tidida! ¡No me confundas más! ¡Tú sabes que Troya nunca existió!  
Diomedes: Sí, Ulises. Sí. Ya sé; pero yo te pregunto antes, antes, Ulises, ¿qué pasó antes?  
Ulises: ¿Antes? ¿Antes? ¿Cuándo?  
Antíloco: Antes, Ulises... Cuando te encontramos al desembarcar en la bahía de Ilión.  
Ulises: ¿Cuándo?  
Antíloco: Antes, Ulises... Cuando te encontramos al desembarcar en la bahía de Ilión. (...)  
Ulises: ¡Ah! ¡Antes! ¡Sí! ¡Antes de Circe!  
Antíloco: Sí, antes, Ulises, antes; cuando llegamos a rescatar a Aquiles; cuando Pentesilea lo hizo prisionero y tú lograste escapar...  
Diomedes: Y no podías hablar, y pedías agua.  
Ulises: ¡Agua! (...)  
Diomedes: ...y al fin comenzaste a hablar...  
Ulises: Ustedes me preguntaban qué había pasado antes...  
Antíloco: Tú dijiste que Troya no existía...  
Ulises: Y ustedes me preguntaban que qué había pasado antes de que yo dijera que Troya no existía... (...)  
Diomedes: Y tú empezaste a recordar lo que había pasado antes de los Cíclopes y antes de Circe.<sup>4</sup>

Todos los desplazamientos por cambios mínimos actúan a nivel temporal para crear ambigüedad en la intriga dramática a través del montaje de *esquirlas* temporales, núcleos extraídos de la fábula que se yuxtaponen. Presente, pasado y futuro de la acción y presente, pasado y futuro de la Historia, coexisten parodiando la acronía mítica y, como esta, espacializando el tiempo. El efecto es el de una problematización de aquello que apuntara Lévy-Strauss en relación con la música y el mito:

tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps (...) la musique ressemble au mythe, qui, lui aussi, surmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Luis de Tavira, *La pasión de Penthesilea*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991: 48-50.

<sup>5</sup> "es como si la música y la mitología necesitaran el tiempo sólo para negarlo. Una y otra, en realidad, son instrumentos de anulación del tiempo (...) la música se parece al mito, que también supera la antinomia entre un tiempo histórico y cumplido y una estructura permanente". Claude Lévy-Strauss. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964, p. 24



Este teatro también juega con esta antinomia, pero relativiza *los hechos cumplidos*: lo que se repite (a diferencia del mito) nunca acabó de ocurrir. Como sostiene Edward Bond acerca de sus propias obras: "I wanted to bring the past into the present, and continue at the same time into the future".<sup>6</sup> La negación del tiempo va, pues, más allá de la circularidad; el discurso inacabado eslabona fragmentos narrativos que están negándose al volver a ponerse en marcha. Toda vez que se reitera la acción, se niega desde el punto de vista del relato. Dicho de otro modo, lo que vuelve a ocurrir: ¿ocurrió realmente en el pasado? ¿Está ocurriendo? ¿O se refiere al destino de la acción? Y, por otro lado, ¿esos fragmentos son realmente referentes de una secuencia temporal extraescénica (por ejemplo, la historia de la guerra de Troya), habida cuenta de que dicha secuencia es, en realidad, negada y, por tanto, clausurada?

La obliteración temporal a través de la reiteración ya se evidenciaba en Beckett. La repetición en todos los niveles (diálogos, estructura, situaciones dramáticas, relaciones actanciales, etc.) de *Esperando a Godot* traza una escritura en presente, circular y reversible, pero siempre igual, al punto que niega la progresión dramática que, hasta entonces, era la esencia del tiempo teatral. Este quiebre, en tanto que punto de inflexión en la historia teatral, puso en crisis la relación espacio-tiempo (por cuanto el espacio contiene los significantes del tiempo en el teatro) y se enfrentó con la concepción aristotélica de la estructura secuenciada.

En *Esperando a Godot* basta con un día para que veamos el árbol desnudo cubrirse de hojas; estamos ante lo imposible teatral, ante ese tiempo que pasa y no pasa, ante esa temporalidad destructora y creadora de una repetición tan peculiar en Beckett.<sup>7</sup>

La repetición beckettiana también es, como el mito, ahistórica y circular, pero está desgajada de su sacralidad, ha perdido su poder performativo de palabra-acción y se ha diluido en el gesto vacío. No se trata, en fin, de una renarración que vuelve a inaugurar el ritual, que presentiza el pasado al renovarlo y actualizarlo, sino más

---

<sup>6</sup> "Quise llevar el pasado al presente y continuar al mismo tiempo en el futuro" (Edward Bond. "Modern and Postmodern Theatres" en *New Theatre Quarterly*, 50 (mayo 1997), p. 100. )

<sup>7</sup> Anne Ubersfel. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 160.



bien de vaciar el relato de su capacidad de *puesta en marcha* de los hechos cumplidos y liquidar cualquier pacto narrativo con el receptor. En este proceso, Dios es un residuo discursivo, es una huella de un significante primero, originario, pero ya incognoscible. Sin embargo, aún existe en su ausencia, y de ahí su cualidad fronteriza entre la modernidad y la posmodernidad.

Para Lyotard<sup>8</sup>, el arte moderno encuentra su razón de ser en un programa establecido sobre el sentimiento del fracaso de presentar lo impresentable. En esta tradición metafísica, la idea de Absoluto -Sublime, Todo- marca un horizonte en la representación artística. Frente a la nostalgia de la totalidad, de la comunicabilidad transparente de la experiencia, la antinostalgia no se lamenta: si es presentación de lo impresentable, lo es en tanto presentación de una ausencia. Y, entonces, sólo queda el gesto y la repetición del gesto, un gesto que renuncia a una metafísica que quiere vislumbrar el Ser tras la escritura, a la representación del concepto y de lo trascendente como una especie de espejo que privilegia el azogue sobre la imagen reflejada.

El minimalismo lleva a sus extremos esta concepción teatral (que es, a la vez, un discurso crítico sobre el tiempo) y realiza de nueva cuenta una puesta en crisis de la temporalidad histórica en el contexto problemático de la temporalidad dramática, a la vez atravesada por el tiempo representado en escena, el tiempo referencial y el tiempo vivido por los espectadores, el aquí y ahora de la representación.<sup>9</sup>

La exasperante reiteración de las situaciones dramáticas está colapsando no sólo la relación entre el tiempo representado (narrado) en escena y el referente extraescénico, sino también la cualidad de *presencia* y *presente* intrínseca del espectáculo teatral. En el contexto de la relación escena-público, se trata de una intromisión del pasado en el presente escénico, pero del pasado del tiempo representado. Dicho de otro modo, la ruptura temporal que representaba el flash-back, por ejemplo, se refería a la intromisión de un fragmento cronológicamente

---

<sup>8</sup> Jean François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.

<sup>9</sup> "El tiempo en el teatro es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial (...) El problema fundamental del tiempo en el teatro está en que se sitúa en relación con un *aquí y ahora* que es el aquí y ahora de la representación y que coincide con el presente del espectador; el teatro es el género que, por naturaleza, niega la presencia del pasado y del futuro." Ubersfeld, *ibid*, p.145 y 152.



anterior a los hechos representados, pero anterior en relación con el nivel referencial (extraescénico) de la historia contada. En este caso, es el mismo tiempo representado el que vuelve a ocurrir en círculo vicioso; el espectador, en fin, no asiste a un retroceso de la acción hacia la prehistoria de los hechos narrados, sino al efecto de un permanente *déjà vu*.

Por otro lado, y como apuntáramos más arriba, mientras el tiempo representado es obviamente no mimético, el tiempo referencial sufre una clausura. O, más bien, es a causa de esa cualidad no mimética del tiempo escénico que el referente es puesto entre paréntesis y discutido. En la superficie de la intriga, en el nivel del tiempo puesto en marcha en escena, una y otra vez se repiten versiones y reversiones de un supuesto referente, en este caso, de la historia de Aquiles y Pentesilea o el de una historia protagonizada por Pablo, Sebastián y David de *En los zaguanes...* El tiempo referido, pues, es puesto en debate a fuerza de contradecirlo y, por ende, liquidarlo al punto de la negación referencial.

En esta dramatización del fin del referente (del que queda sólo la huella de la secuencia presente-pasado-futuro), el tiempo no mimético se vuelve autorreferente, simulacro del tiempo, tiempo metaficcional, problematización de los elementos dramáticos, indagación crítica y metateatral que parece poner en escena, en realidad, la recurrente y ambigua pregunta de qué es el tiempo en el teatro.

Instaura, en fin, una autorreflexión paródica del hecho teatral, del teatro como institución<sup>10</sup>. Por un lado, en tanto que parodia de lo cíclico y, fundamentalmente, del ciclo de Dionisos como acto fundante del teatro occidental. Por otro, parece constituir una forma de autorreferencia paródica a la propia cualidad repetitiva del espectáculo teatral que se pone en escena una y otra vez, que "repite lo que no se repite"<sup>11</sup>

En "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", Derrida subraya el horror artaudiano hacia la repetición del espectáculo teatral y su deseo de destruirla ya que

---

<sup>10</sup> David Roberts. "Marat/Sade o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en Josep Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1998.

<sup>11</sup> Jacques Derrida. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 343.



desde el momento en que hay repetición, Dios está ahí, el presente se guarda, se reserva, es decir, se sustrae de sí mismo. (...) Otro nombre de la repetición re-presentativa: el Ser. El Ser es la forma bajo la cual la diversidad infinita de las formas y de las fuerzas de vida o de muerte pueden mezclarse y repetirse en la palabra indefinidamente<sup>12</sup>.

Para Artaud, la opción es la de acabar con el concepto imitativo del arte, con la "metafísica occidental del arte", y señala el teatro como el lugar privilegiado de la destrucción de la mimesis.

El teatro de las últimas décadas no ha ocultado su fidelidad al teatro artaudiano. El ejemplo más evidente son las manifestaciones (dentro de la posmodernidad teatral) del llamado *teatro de la imagen* que poblaron la década de los años 80 con el destierro de la palabra en la escena. Este gesto supuso una adhesión a la propuesta artaudiana contra la "escena teológica"<sup>13</sup>, regida por la palabra del dramaturgo-dios. "El teatro debe marcar bien lo que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y de cualquier medio escrito y fijo"<sup>14</sup>, propuesta que implicó "una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y del texto"<sup>15</sup>.

Quizás más en tanto que exploración de las posibilidades de la *escena pura* que de embate contra "la superstición teatral del texto y la poesía escrita"<sup>16</sup> el teatro de la imagen pareció encarnar el proyecto artaudiano de un teatro que se acercara a la poesía, pero no entendida en un sentido discursivo, gramatical, sino en su esencia pre-racional, *pura*. Así, construye metáforas visuales en las que la palabra (si ocurre en escena) es un objeto más, con un estatuto más sonoro que conceptual; las imágenes teatrales construyen un discurso cercano al del sueño o al de la poesía vanguardista, que opera en el límite del lenguaje, en el borde de su racionalidad. Según uno de sus cultores, el director Guillermo Heras,

el texto empobrece la acción, reduce y simplifica las imágenes. Debe haber una dialéctica entre imagen y texto, y esto se logra huyendo de la obviedad, evitando que el texto explique la imagen. Como en la poesía,

---

<sup>12</sup> Ibid, p. 337.

<sup>13</sup> "La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia". Derrida, *ibid*, p. 322.

<sup>14</sup> Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 108.

<sup>15</sup> Derrida, *ob. cit.*; p. 327

<sup>16</sup> Artaud, *ob. cit.*; p. 80.



se debe decodificar el teatro desde lo prerracional, sin una obviedad textual<sup>17</sup>

Pero más allá de este movimiento que privilegió la imagen en escena durante casi diez años, la herencia artaudiana se evidencia en otros aspectos del teatro que estudiamos, en especial aquellos que se refieren a la aspiración de alcanzar (o indagar) la esencia de lo teatral.

Para Derrida, esta deuda del teatro contemporáneo con el manifiesto artaudiano convierte al teatro de la crueldad en una cuestión histórica, pero no en el sentido de su inscripción en la historia del teatro, sino que "esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación"<sup>18</sup>. El teatro posmoderno parece encarnar esa *inexistencia presente e ineluctable necesidad* del legado teatral de Artaud, en su intento por ubicarse en ese límite de la representación. Pero, creemos, más que resolver la dicotomía arte-vida en el sentido artaudiano de liquidar la mimesis hacia una forma teatral en la que el hombre es reflejo de "una vida liberada"<sup>19</sup>, construye el límite de su propia negación al ofrecerse en tanto que representación de un simulacro teatral. Realizando una crítica aun más negativa que la artaudiana, renuncia inclusive a cualquier principio que trascienda la escena o la vida y del que el arte resulte un reflejo posible: sólo pretende autorreferir su teatralidad.

La teatralidad, en fin, implica la repetición contra la que Artaud se alza, ya que el hecho de reiterar la escena, volver a producir el espectáculo, representaba para él la separación definitiva del teatro y la vida, la presencia de la muerte.

Una misma expresión no vale dos veces, las palabras mueren una vez pronunciadas, y sólo actúan en el momento en que se la pronuncia, una forma empleada ya no sirve más y es necesario reemplazarla, y el teatro es el único enclave del mundo en que un gesto no puede repetirse del mismo modo.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Guillermo Heras. Seminario "La escritura del actor en el espacio", Buenos Aires, CELCIT, 1990

<sup>18</sup> Derrida, ob. cit.; p. 320

<sup>19</sup> "El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación". Artaud, citado por Derrida, ob. cit.; p. 321).

<sup>20</sup> Artaud, ob. cit.; p. 78



El minimalismo está, pues, produciendo un discurso sobre esta cualidad *mortal* del teatro, a través de una parodia de sus propias condiciones de producción, esas que implican la representación de un presente (el presente del aquí y ahora que experimenta el espectador) que se repite una y otra vez. Es ese proceso de presentización de la muerte (o de lo que muere al reiterarse) y que Artaud rechaza tan enfáticamente, lo que se cita al generar una repetición obsesiva, insistente, al punto que vacía y clausura el tiempo. Si Artaud oponía a la escena muerta la propuesta de una escena pura, el minimalismo opta por violentar (pervertir, en términos de Artaud) el tiempo teatral y poner en escena su muerte. Al anular cualquier tiempo referencial, extraescénico, y construir un artefacto temporal que tan sólo se expone, se pone en evidencia, parece construir una parodia crítica del deseo de Artaud, aquel en el que "la escena no vendrá a repetir un presente, a representar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia así del Logos absoluto".<sup>21</sup>

Si el propósito del minimalismo es el de vaciar la significación a fuerza de repetir la acción anulando la progresión narrativa, la relación causa-efecto, la historia, este teatro narra como quería Borges en El Aleph: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es".

[susanalage@gmail.com](mailto:susanalage@gmail.com)

**ABSTRACT:**

From Beckett, a hinge author between the vanguard and the transvanguard, to the so called minimalist theater in recent decades, theater debates through parodic action that quality of being "God of death" that Artaud strongly rejected. Thus, It becomes a critical and metatheatrical inquiry that highlights the appellant and ambiguous question about time in theater. Transvanguard theatre seems to embody that "absence present and ineluctable necessity" of Artaud's theatrical legacy, in an attempt to settle itself at the limit of representation.

**Palabras clave:** teatro minimalista, tiempo teatral, referencialidad, mimesis, simulacro

**Keywords:** minimal theatre, theatrical time, referentiality, mimesis, simulacrum

---

<sup>21</sup> Derrida, *ibid* p.325.