

Falska, Maria

Relación tiempo escénico – tiempo dramático en algunos ejemplos del teatro español del siglo XX

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [75]-82

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114797>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIA FALSKA

RELACIÓN TIEMPO ESCÉNICO – TIEMPO DRAMÁTICO EN ALGUNOS EJEMPLOS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

La dualidad de base que distingue la obra dramática de otros géneros literarios se resume en la existencia de dos tipos de texto: *texto dramático* y *texto de representación* (escénico), virtualmente inserto el segundo en el primero y transferible, en parte, a los signos extra-lingüísticos. El texto escénico realiza pues una dimensión espacial y temporal sólo latente en el texto dramático. La estructura temporal de la obra dramática presenta necesariamente una complejidad al estar formada por dos temporalidades. Anne Übersfeld define el tiempo teatral como “la relación entre el tiempo real de la representación, duración vivida por el espectador y el tiempo de la ficción”¹ (Übersfeld 1981: 239). La teatróloga coincide con Patrice Pavis en distinguir entre el *tiempo escénico* y el *tiempo dramático (extraescénico)*. El primero es el “tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al *hic et nunc* [...] que se desarrolla en un presente continuo [...]” (Pavis 1998: 477); y el segundo es el tiempo de la ficción, de la ilusión. No sólo abarca los acontecimientos representados en escena, sino también éstos que el espectador reconstruye en su imaginación a partir de los datos que le facilita el diálogo. Se compone del tiempo continuo de una secuencia dramática (acto, escena, jornada, etc.) en la cual se produce un acercamiento de las dos temporalidades (no la identificación) y del tiempo que transcurre en las cesuras temporales (entre actos) durante las cuales sólo corre el tiempo dramático, mientras queda suspendido el escénico. El tiempo dramático es también el *tiempo evocado*, es decir el anterior al comienzo de la acción, recordado por los personajes en el diálogo o en un relato y que forma parte de sus historias personales.

Transfiriendo al terreno del teatro los términos que utiliza Gérard Genette (Genette, 1972) en su análisis de estructuras narrativas, nos proponemos en el presente artículo reflexionar sobre la relación entre el tiempo dramático y el tiempo escénico en dos aspectos: el orden temporal y la duración. Estudiar la duración

¹ “[...] le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le spectateur et le temps fictionnel.” (trad. M. Falska)

consiste en confrontar la cantidad de tiempo de la ficción con el tiempo vivido directamente en escena. La confrontación de las dos temporalidades en la obra dramática resulta incluso una tarea menos difícil que en la obra narrativa, ya que el tiempo escénico es más fácilmente medible que el tiempo convencional *del discurso*. Si, pues, en el texto narrativo una cierta isocronía sólo es posible en una escena dialogada, el diálogo directo constituye precisamente la especificidad del texto dramático.

Enfocada desde el punto de vista de la duración, la relación entre el tiempo escénico y dramático ofrece teóricamente tres posibilidades: el tiempo escénico equivale al dramático, es más breve o es más largo que éste:

tiempo escénico = tiempo dramático
 tiempo escénico > tiempo dramático
 tiempo escénico < tiempo dramático

La coincidencia de los dos tiempos era uno de los postulados teóricos de la estética del clasicismo, pero prácticamente no se vio realizada en su dimensión ortodoxa. La limitación del tiempo a veinticuatro horas no significaba, con toda evidencia, que coincidiese el tiempo dramático y escénico. Esta equivalencia se podría observar en las formas parateatrales como *happening* o *performance* o en algunos experimentos del teatro postmoderno. Sin embargo, encontramos un ejemplo de la coincidencia casi perfecta de los dos tiempos en una obra del teatro español del siglo XX, totalmente tradicional por su forma, que es *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo. El autor hace un esfuerzo para que el tiempo dramático corra totalmente paralelo al escénico. La acotación inicial del primer acto informa que entre los objetos del decorado se encuentra “un hermoso reloj de pie [...] en cuya verdadera y precisa marcha se enhebrarán las incidencias de la noche” (Buero Vallejo 1994: 308). Dicho reloj, en la primera escena, marca las cuatro y cuarto de la madrugada, como informa la acotación y el diálogo de los personajes. Cuando termina el primer acto ha pasado una hora, ya que el reloj da las cinco. En el entreacto han transcurrido quince minutos del tiempo dramático, lo que habrá durado el descanso. La información sobre la hora (las cinco y cuarto), dada en la acotación, en escena sólo se realiza de forma visual (en el reloj). Al final del segundo (y último) acto, la acotación con la que concluye la obra indica que “comienzan a sonar las campanadas de las seis” (Buero Vallejo 1994: 358). Sin embargo, no existe la isocronía ideal, ya que el tiempo dramático incluye la reconstrucción de la historia personal de los protagonistas que intenta descifrar Amalia y que es anterior al comienzo de la acción.

En la obra *La venganza de la Petra*, el autor, Carlos Arniches (t. II, 1948), utiliza también un objeto teatral, que es un reloj, para indicar el paso del tiempo y dar la impresión de que el tiempo vivido en escena coincide con el tiempo dramático de la fábula. Los personajes consultan con frecuencia el reloj anunciando la hora, para que el espectador se entere de que entre la escena segunda y decimoquinta del acto primero ha pasado, en total, una hora y media. Tomando en cuenta la

extensión no muy desarrollada de las escenas, es poco probable que éstas duren tanto tiempo en la escenificación. En este caso, por consiguiente, aunque se trate de una secuencia dramática de tiempo continuo, el tiempo dramático aparece marcado como más largo que el escénico. Esta falta de isocronía ya no es tan evidente en el segundo acto de la misma obra, en el que en cinco escenas han pasado quince minutos.

La relación más frecuente entre las dos temporalidades en toda la dramaturgia aristotélica se resume en la extensión más larga del tiempo dramático respecto al escénico. La estructura temporal en estas obras se construye a base de la alternancia de secuencias dramáticas de varios tipos, de duración continua, en las que se aproximan los dos tiempos, y de las suspensiones del tiempo escénico (entre-actos) en las que sólo corre el tiempo de la fábula. En cada secuencia siguiente los personajes se encuentran en otro momento temporal, a veces muy distante. El tiempo que separa estos dos momentos puede precisarse de modo verbal, aparecer sólo sugerido o indeterminado. La duración del tiempo dramático transcurrido en el entreacto, cuya existencia misma justifica esta desproporción temporal, puede oscilar entre un período muy breve, como por ejemplo en las obras que intentan encerrar la acción en veinticuatro horas, y hasta muchos años, en otras. Así, por ejemplo, en la obra de Jardiel Poncela *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (Jardiel Poncela 1953) entre el primer y segundo acto pasan sesenta años y entre el segundo y tercero otros quince.

Los acontecimientos del entreacto que no tienen su representación escénica tienen que ser reconstruidos para darle al espectador el acceso a la integridad de la intriga. El relato de uno de los protagonistas que en un parlamento presenta lo sucedido con todos los pormenores, es la fórmula clásica de evocar los sucesos, especialmente los que hubieran podido afectar a la regla del *decoro*.

Si la reconstrucción no aparece dada de esta forma simple y completa, puede deducirse del diálogo de los personajes. Estos van evocando los acontecimientos anteriores a la secuencia escénica que presencian, no necesariamente en su totalidad, ni según el orden cronológico, obligando, de esta manera, al espectador a adivinar y completar lo que no quede dicho. En algunas obras, en una secuencia nueva, encontramos a los protagonistas en una situación dramática totalmente cambiada y sin que alguno de ellos haga una mención explícita a lo que ocurrió en el entreacto. En este caso, por analogía a los textos narrativos, se podría hablar de una forma de *elipsis temporal* intencional que suele cobrar importancia dramática en el nivel ideológico de la obra.

En el otro extremo, se sitúan las obras en las que una secuencia siguiente empieza exactamente en el mismo momento temporal en el que ha terminado la anterior, de manera que a la cesura del entreacto no le corresponde ningún tiempo dramático. Citemos aquí como ejemplo dos obras de Carlos Arniches. En *La locura de don Juan* en la primera escena del acto segundo encontramos a todos los personajes “en la misma disposición en que quedaron al final del acto anterior” (Arniches t. II, 1948: 1173) según informa la acotación. La misma información aparece en la acotación inicial del acto tercero de la obra *Vivir de ilusiones*. El diálogo suspendido

en la última escena del acto segundo se reanuda en el acto siguiente y la frase con la que concluye aquel tiene su exacta continuación en éste:

Ceferina.— [...] Pues de aquella noche, de aquel beso, de aquella luna, de aquel inglés... (*va cayendo el telón*) (última escena del acto II);

Acto III, escena primera: Leonor.— (*Siguiendo interesantísima y en su tono exaltado*) ¿De manera que de aquella noche, de aquella luna, de aquel beso, de aquel inglés...? (Arniches t. III, 1948: 1076–1077)

El tercer tipo de relación entre las dos temporalidades (el tiempo escénico > el tiempo dramático) es muy poco frecuente y generalmente aparece acompañado de algunas alteraciones del orden del tiempo. Parece que el primero en experimentar en este sentido con la estructura temporal de la obra de teatro fue el dramaturgo francés, Armand Salacrou. En su drama *L'inconnue d'Arras* el tiempo dramático queda reducido a unos segundos que separan el disparo de la bala y la muerte del héroe suicida.

En el teatro español del siglo XX encontramos una interesante estructura temporal en la obra *El cuervo* de Alfonso Sastre. La acción de la obra no abunda en acontecimientos. En “una sala de estar de un chalet en las afueras de una gran ciudad” (Sastre 1992: 7), en Nochevieja Juan y su criada Luisa recuerdan los sucesos de hace exactamente un año, cuando la esposa de Juan, Laura, fue asesinada por un enfermo mental. Llegan los amigos de Juan, Pedro, Inés y Alfonso, invitados por él, según afirman. Sin embargo Juan niega haberlo hecho. En la última escena del primer cuadro aparece Laura en circunstancias que son una fiel repetición de las del año anterior. El cuadro segundo, en el que, en realidad, no ocurre nada, termina con que Laura sale de casa, exactamente como hace un año, sin que los demás puedan prevenirlo a pesar de todos sus esfuerzos. La única diferencia es que esta vez Laura ha desaparecido y su cuerpo no está en el jardín.

El tiempo escénico corresponde a un fragmento indeterminado (tal vez unas horas) de la Nochevieja de 1955, antes y después de la medianoche, como informan las doce campanadas del reloj y el diálogo de los personajes. Los acontecimientos del primer cuadro se desarrollan según el orden lineal. Entre el primer y segundo cuadro no transcurre el tiempo dramático, ya que de acuerdo con la acotación, encontramos a los personajes “en las mismas posiciones y actitudes que al terminar el cuadro primero” (Sastre 1992: 49). Además, el autor califica la obra como “drama en un acto” que “puede ser dividido como se indica en el texto, en dos cuadros” (Sastre 1992: 3). Los acontecimientos del pasado se evocan constantemente en los diálogos, sin orden cronológico, paralelamente a los que suceden en la actualidad escénica. El ritmo con el que se evocan se va acelerando, hasta que los acontecimientos retrospectivos se superponen a los actuales, llegando el momento en el que el tiempo se cierra sobre sí mismo y los sucesos pasados empiezan a repetirse en la actualidad según su orden anterior. Antes de que esto se produzca los personajes se dan cuenta de estas reiteraciones. Empezando por unas percepciones de poco peso como: “Era un día como hoy [...]. La misma nieve en el jardín... El mismo frío, la chimenea estaba también apagada [...].”

(Sastre 1992: 14); pasando por las impresiones de tipo *déjà vu*: “Entonces me ha parecido que aquel momento lo había vivido ya otra vez” (Sastre 1992: 15), hasta llegar a confundir el tiempo actual con el pasado: “todavía no han matado a la señorita Laura [...] perdone, quería decir que la mataron más tarde” (Sastre 1992: 18). Aparece un objeto teatral con una función importante: un encendedor amuleto encontrado antes de que se perdiera. A partir de este momento los personajes se sienten extraviados en el tiempo. Alfonso, viendo por la ventana al asesino de Laura exactamente como hace un año, exclama:

¡Sí, el año pasado o ... hace un momento, no sé! [...] ¡No puedo decir “el año pasado” si ahora abro la puerta y el hombre no ha salido todavía del jardín! ¿O es que ha pasado un año para nosotros y para él unos minutos? (Sastre 1992: 38).

Y otros le responden:

Juan.— [...] Porque estamos viviendo instantes que en otro momento hemos vivido o hemos creído vivir... (Sastre 1992: 43)

Alfonso.— Sí, estamos volviendo a vivir o viviendo por primera vez aquella horrible noche o aquel espantoso sueño. (Sastre 1992: 44)

La aparición de Laura que cierra el primer cuadro constituye un elemento demarcador. A la última réplica de Alfonso en la que éste reconstruye minuciosamente las actividades realizadas por los personajes en el tiempo retrospectivo, le corresponden las idénticas actividades realizadas por estos mismos personajes en el tiempo actual. La última frase que Alfonso pronuncia “entonces apareció Laura” viene acompañada de la acotación: “En lo alto de la escalera ha aparecido Laura” (Sastre 1992: 45). Un elemento temporal significativo es la melodía de un disco que Pedro pone al final del primer cuadro. El tiempo que dura la melodía determina el tiempo dramático de la mayor parte del segundo cuadro. Un instante después de la desaparición de Laura, según informa la acotación “se pone a sonar, automáticamente, el disco de la vieja melodía con que terminó el primer cuadro” (Sastre 1992: 68) y que Laura apagó al entrar. Los personajes se dan cuenta de que sigue la misma melodía y Alfonso comenta: “es un disco que dura dos minutos y todavía está sonando” (Sastre 1992: 68). Los personajes continúan las mismas actividades que realizaban cuando apareció Laura: Inés retoca su maquillaje, Pedro todavía mira hacia la escalera, Alfonso no ha olvidado aún la cara del hombre que acaba de ver por la ventana. Resulta que el tiempo vivido en escena que abarca la aparición de Laura, la historia misteriosa del encendedor comentada por los personajes y todos sus diálogos, equivale a menos de dos minutos del tiempo dramático. Se podría suponer que en este caso el tiempo dramático es más corto que el escénico. ¿Es el segundo cuadro una prospección del segundo? No, porque los dos tiempos el retrospectivo y el actual se encuentran, formando un círculo. El tiempo ha dado vuelta atrás y volvió a su punto de partida.

El segundo aspecto en el que se relacionan el tiempo escénico y dramático es el orden de sus cronologías. Como en un texto narrativo, también en una obra dramática existe un cierto orden cronológico de los acontecimientos que forman

la intriga y otro orden según el que estos acontecimientos se presentan o relatan en escena. Estos dos órdenes no necesariamente se corresponden y por lo tanto son posibles, en términos de Genette, las anacronías temporales. Si este tipo de procedimiento, sobre todo en forma de retrospección (analepsia), pero también de prospección (prolepsis) ha sido ampliamente utilizado en las obras narrativas de todos los tiempos, en las obras dramáticas anteriores al siglo XX está prácticamente ausente².

En el teatro español de la segunda mitad del siglo veinte hemos elegido como ejemplo tres obras cuyas estructuras temporales presentan interesantes distorsiones del orden temporal.

El asalto nocturno de Alfonso Sastre fue escrito en 1959. El tema de la obra es el antagonismo entre dos familias que conduce a una “vendetta” con una serie de asesinatos y da lugar a la investigación policíaca posterior al último de los crímenes. El tiempo dramático, según informa la acotación, “recoge un período de tiempo de unos 65 años” (Sastre 1978: 161). El orden, según el que se evocan los acontecimientos que forman parte del tiempo dramático, corresponde a las etapas de la investigación criminal. Cada etapa siguiente aparece precedida por una intervención del narrador. A medida que avanza la investigación, vamos volviendo hacia atrás en el tiempo de la fábula. El tiempo corre, por consiguiente, en dos sentidos: avanza la investigación (relatada) y retrocede la historia de los personajes (escenificada). Se podría decir que en la obra coexisten tres niveles temporales que se compenetran: *el tiempo actual*, *el tiempo retrospectivo* y *el tiempo irreal – narrativo - metateatral*. El *tiempo actual* conserva el orden cronológico de los sucesos y comprende un corto período de la fábula desde el asesinato de Marcelo Graffi hasta la escucha de su “testamento” grabado en el magnetófono, lo que corresponde, en escena, al primer y al segundo cuadro, al final de este último se interrumpe, para reanudarse al final del cuadro séptimo. La acotación informa que los personajes se encuentran “en las actitudes correspondientes a este fragmento del diálogo en el cuadro segundo” (Sastre 1978: 232) El *tiempo retrospectivo* abarca 65 años de la historia de las familias Graffi y Bosco. Las referencias al tiempo histórico sitúan estos acontecimientos, reconstruidos en escena según el orden contrario, en el año 1956 (cuadro tercero), al final de la Segunda Guerra Mundial (cuadro cuarto), al principio de los años veinte (cuadro quinto) y en 1890 en el cuadro sexto. Finalmente, existe también el *tiempo irreal* (metateatral narrativo), que es el de las intervenciones del narrador. El narrador es homodiegético (inspector de policía en la historia representada) pero de carácter metateatral, ya que en cada aparición se dirige directamente al público, suspendiendo, de esta manera, la ilusión teatral: “Como ya saben por lo que acaban de ver [...]”; “Como han visto, hice que [...]” (Sastre 1978: 182); “Hasta luego, señoras y señores. [...] Un amigo de ustedes” (Sastre 1978: 185); Ya han visto de

² Pierre Corneille se sirvió de un cierto tipo de anacronía relacionada con el recurso de *teatro en el teatro* en su obra *Illusion comique*. Armand Salacrou recurrió a las distorsiones temporales en sus obras: *Les frénétiques*, *L'inconnue d'Arras*, *Les nuits de la colère*.

qué modo [...]” (Sastre 1978: 210). Las intervenciones tienen también un carácter prospectivo, ya que el narrador, en algunas ocasiones, le anticipa al espectador lo que verá en escena: “cuando termine, estarán en la casa de Müller, el asesino [...]” (Sastre 1978: 185); “En seguida empezamos a saberlo” (Sastre 1978: 195); “[...] cuando caiga, dentro de unos momentos, el telón del teatro” (Sastre 1978: 236). Las apariciones del narrador tienen varias funciones dramáticas en el nivel del cronotipo de la fábula y en el nivel ideológico. Sitúan los acontecimientos de la intriga en un tiempo histórico dando un resumen de acontecimientos de la época de toda índole; completan las cesuras en el tiempo dramático relatando lo que sucedió cuando se suspendió la representación escénica. Las cesuras temporales vienen marcadas con efectos de iluminación.

La obra de Antonio Buero Vallejo *El tragaluz* es otro ejemplo de la discordancia entre el orden del tiempo escénico y dramático. El marco temporal dentro del cual se realiza la retrospectiva pertenece a un futuro indeterminado, pero lejano respecto al tiempo histórico “actual”, es decir, en el que se escribió la obra. Dos personajes sin nombres propios (Él y Ella), con función de narradores, situados en el espacio metateatral, organizan el espectáculo e instruyen al espectador acerca de las dos temporalidades: la de su aparición y la de los acontecimientos representados. Precisan que la historia escenificada se sitúa en la segunda mitad del siglo veinte, sin embargo, el tiempo de los narradores es solamente mencionado por ellos como muy distante (tal vez de unos siglos) del de la fábula:

Él.— [...] Os hablamos, por ello, al modo del siglo veinte, y en concreto, conforme al lenguaje de la segunda mitad del siglo, ya tan remoto [...] La historia sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España. (Buero Vallejo 1994: 1111–1112)

El orden de la presentación de los acontecimientos retrospectivos es lineal, pero el autor utiliza el recurso de los espacios simultáneos, sugiriendo de esta manera un cierto paralelismo temporal entre las escenas que se desarrollan en ellos. Las apariciones de Él y Ella interrumpen la continuidad y marcan las cesuras del tiempo dramático. En cada intervención los narradores determinan con precisión el período del tiempo no representado: son, respectivamente, ocho días, veintiséis horas y once días. Las cesuras temporales tienen un carácter elíptico, ya que no se reconstruyen mediante un relato.

Para concluir, quisiéramos sólo mencionar una comedia de Jaime Salom, *El baúl de los disfraces*. La obra escrita en 1964, si merece atención, es gracias a su estructura temporal³. En la obra coexisten tres niveles temporales: el real-actual, que abre y cierra la acción, el real-retrospectivo y el irreal-metateatral al que no le corresponde ningún tiempo dramático de la fábula. Los niveles segundo y tercero se entrelazan constantemente de manera tan estricta que se encuentran a veces dentro de la misma réplica. Sin embargo, el orden de los acontecimientos

³ Hemos dedicado un artículo al estudio de la estructura temporal de esta obra de Jaime Salom, observando en ella unas marcadas influencias de A. Salacrou.

del nivel retrospectivo es lineal, aunque sólo evoca tres episodios pertenecientes a varias etapas de la vida del protagonista.

En estas breves consideraciones hemos pretendido solamente prestar atención a algunos aspectos del tiempo teatral, uno de los elementos fundamentales del texto dramático, viendo, a partir de algunos ejemplos, las posibilidades dramáticas que ofrece la exploración de su doble naturaleza.

Referencias bibliográficas

- ARNICHES, Carlos. *Teatro completo*. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1948.
 BUERO VALLEJO, Antonio. *Teatro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
 GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
 JARDIEL PONCELA, Enrique. *Obras teatrales escogidas*. Madrid: Aguilar, 1953.
 PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume MELENDRES. Barcelona: Paidós, 1998.
 SASTRE, Alfonso. *El cuervo*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 1992.
 SASTRE, Alfonso. *Gillermo Tell tiene los ojos tristes. Muerte en el barrio. Asalto nocturno*. Madrid: 1978.
 ÜBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Éditions sociales, 1981.

Abstract and key words

The paper highlights a problem of relations between the dramatic and scenic time. Initially, a definition of both notions is offered to be followed by the discussion on potential relations occurring between these time patterns. Two aspects of connections between dramatic and scenic time are studied on the grounds of the examples from the 20th century Spanish dramatic works. These aspects include chronological order (anachrony – temporal distortion) and duration of both times (dramatic and scenic). The analysis concentrates on two works of Alfonso Sastre: *El Cuervo* and *El asalto nocturno* that show an interesting temporal structure.

Spanish theatre; dramatic time; scenic time