

Tiempo y teatro

RAÚL H. CASTAGNINO

CURSO ESTUDIOS EN la Facultad de Filosofía y Letras de Bs. As., de la que egresó en 1939. Se doctoró en 1948 con una tesis sobre El teatro de Buenos Aires, laureada con el premio Carlos Octavio Bunge. De entonces acá lleva publicados 36 volúmenes, entre los que citamos: Biografía del libro (Premio Aníbal Ponce), Teoría del teatro (Premio Nacional de Crítica), Sociología del teatro argentino (Premio Ricardo Rojas), El teatro de Roberto Arlt y El teatro romántico de Martín Coronado. Recientemente ha entregado La vida literaria argentina entre 1862 y 1930, para la "Historia de la Nación Argentina", que edita la Academia Nacional de la Historia. Es miembro del Inst. Internacional del Teatro. Es profesor en las Univs. de Bs. As. y La Plata, siendo en esta última jefe del Dep. de Letras de la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación.

EL tiempo integra la esencia de la vida y de lo humano. "Cada hombre —señala A. A. Mendilow en *Time and the novel*— lleva consigo su propio sistema temporal". (Cap. I, pág. 11). Significa esto que la idea sobre el tiempo es universal, omnitemporal. Sin embargo, la conciencia crítica y sistematizadora en lo concerniente al tiempo se agudiza particularmente en el siglo XX. Es una urgencia actual, que invade todas las disciplinas humanas. Wilbur Urban, en *The Intelligible World*, destaca como nota fundamental de lo coetáneo la exigencia de analizar seriamente el valor tiempo (pág. 238). El teatro, representación espacio-temporal de la vida y de lo humano, también conlleva en su esencia la razón del tiempo. Pero sobre el teatro occidental, casi desde los orígenes, ha pesado la conciencia crítica acerca del tiempo. Las alternativas de esa conciencia frente a la relación tiempo-teatro, centrarán esta exposición, que abarcará cuatro aspectos: 1) la problemática del teatro, desde la relación hecho literario-hecho teatral, frente al tiempo; 2) la pro-

blemática del teatro en la tradición aristotélica y en sus negadores; 3) la problemática del tiempo relativista y el teatro actual, especialmente la relación entre el concepto de tiempo serial y los ensayos de Priestley; 4) el examen de dicha concepción a través de *El tiempo y los Conway*.

HECHO TEATRAL-HECHO LITERARIO FRENTE AL TIEMPO

Un axioma es el punto de partida: lo literario se instala en el tiempo. El tiempo está en su esencia. Pero lo teatral no es sólo literatura. Ésta es arte temporal: el tiempo le concierne desde el punto de vista del creador, en cuanto el hacer literario no es instantáneo y total como la impresión de una placa fotográfica; exige minutos, horas, días y meses en lento transcurrir, durante la elaboración. A través de ellos la obra va cobrando cuerpo hasta salir concluida de manos del autor. Desde el punto de vista del creador, además, puede ocurrir que sostenga una particular concepción del tiempo —un tiempo subjetivo, distinto del cronológico— y que trate de expresarla en la obra.

Desde el punto de vista del consumidor de la obra literaria, el lector, también ocurre que la lectura no puede ser instantánea ni total como la visión del positivo fotográfico; ha de realizarse en sucesivos momentos que reclaman el transcurrir del tiempo.

Desde el punto de vista de la obra en sí, sobre todo en aquellas que presentan personajes y acción, para que ocurran hechos necesitan —tanto como del espacio— de esa dimensión que es el tiempo. No importa que ese tiempo proyecte hacia pasado, presente o futuro; o que, a la vez, se ofrezca como presente y pasado o presente y futuro; en cualquier sentido de la dimensión temporal no podrá ser instantáneo, sino que ha de transcurrir, ha de desarrollarse en sucesivos instantes. Desde luego que, en el plano de la literatura experimental, no faltan ensayos de simultaneísmo e instantaneidad. Allí quedan los realizados poéticamente, entre otros, por Vicente Huidobro en lo poético o por James Joyce en la narrativa. Pero tales ejercicios no han abandonado el ámbito del laboratorio.

También los personajes, para ir viviendo y muriendo ficticiamente, reclaman atmósfera temporal. Por último, aun el tiempo en sí, en relación con lo literario, impone doble presencia: visible, una; invisible, la otra. Visible, en cuanto cristalización cronológica convencional —la época—, penetrada en la obra. Invisible, en cuanto toda obra literaria entraña una

Tiempo y teatro

concepción del tiempo y una actitud ante él; concepción y actitud, que problematizan buena parte de la literatura contemporánea.

Si bien todo esto también concierne al teatro, puesto que uno de sus elementos constitutivos es el texto dramático, conviene recordar que el hecho teatral en sí no finca en el texto, sino en la representación. Y ésta reclama la corporificación del ente de ficción literaria que es el personaje y la posibilidad de su desplazamiento material en el escenario. O sea: además del tiempo real el teatro exige espacio real. Reclama el presente y la presencia de seres, hechos y cosas.

La literatura resuelve la dimensión espacial mediante el desarrollo mental; es decir, mediante la sucesión acumulativa en un espacio imaginario creado figurativa y convencionalmente en la fantasía del lector por la propiedad sugestiva de la palabra, por la capacidad de la palabra para suscitar imágenes, para despertar las almacenadas en la memoria, para transustanciar acciones, seres y cosas en voz o signo. En cambio, en el teatro —aun dentro de la ficción— hay un espacio real ocupado por hechos, seres y elementos materiales, que reemplazan la figuración en la etapa del paso de lo imaginativo a lo tangible y sólo a partir de lo tangible inician el juego de lo convencional.

Sin embargo, tanto en la literatura propiamente dicha como en el teatro, caben todas las variantes del tiempo: el cronológico en su fluir irrestañable; el tiempo-época, como mineralización convencional; el tiempo subjetivo, las posibilidades metafísicas del tiempo. Sólo en ciertas realizaciones particulares vuelven a diferenciarse hecho literario y hecho teatral frente al tiempo, tal como ocurre con lo relativo al tiempo-*tempo*.

Si se considera, por ejemplo, la novela se advertirá que, como relato, engendra, además de tiempos, un *tempo*, en sentido musical, es decir, un ritmo. En cambio, frente al hecho teatral, se advierte que el *tempo* pertenece menos al autor del texto. Queda librado no a éste ni al receptor de la obra, sino al director escénico o en algún caso a los intérpretes. Pero si la literatura hoy ha sabido aprovechar las nuevas concepciones del tiempo, relativas y desconcertantes, otro tanto ocurre con el teatro, donde autores como Arthur Miller, Priestley, Kaiser, Max Frisch, Dürrenmatt o Beckett “juegan” con el tiempo y los tiempos en sus creaciones. Con la diferencia de que en el teatro, además, la problemática del tiempo que invade el arte moderno va unida a la problemática del espacio, sobre todo a partir del expresionismo escénico. En último término, hoy sería factible, también, enunciar un “tiempo-teatro”.

ARISTOTELISMO-ANTIARISTOTELISMO

Es probable que frente a los problemas técnicos de expresión-comunicación enfrentados por el teatro casi desde su nacimiento en Occidente, en los creadores dramáticos haya despertado más temprano la conciencia crítica de la temporalidad. De ahí que, en la relación teatro-concepciones del tiempo, haya lejanos antecedentes, que se sistematizan en Aristóteles, merodean siglos de contención desconcertada entre la presunta interpretación de la unidad de tiempo y la rebeldía contra la misma, para desembocar en nuestros días en atrevidas teatralizaciones de conceptos científicos y filosóficos, como las que aborda Max Frisch en *La muralla china* sobre la base de tiempo relativo y anacronismo, o las que anteriormente jugó J. B. Priestley con el tiempo serial de Dunne, en *El tiempo y los Conway*; o con el tiempo como "recurrencia-modificada", en *Yo estuve aquí una vez*.

La preceptística literaria, que pretendió poner bajo su dominio el arte teatral, asimiló la idea aristotélica de la duración = fatiga, considerando la imposibilidad de que el hecho ficticio transcurriera en plazo mayor de un ciclo solar. El teatro de los milagros y misterios medievales ignoró la prohibición pseudoaristotélica. El Renacimiento le dio nueva vigencia, hasta que Lope y Shakespeare volvieron a hacer caso omiso de ella. Lope, en el *Arte nuevo de hacer comedias* concilia distintas alternativas, al manifestar:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que esto podrá poner en las distancias
de los dos actos o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
pero no vaya a verlas quien se ofende.
(versos 188 a 200)

Shakespeare, en cambio, prefiere filosofar el tiempo antes que querellar preceptos. Y su reflexión —entre el *carpe diem* renacentista y el

Tiempo y teatro

estoicismo escéptico anunciador del Barroco— dispersa en diversas piezas, ofrece buenas muestras en las palabras del filósofo de *As you like it*:

...Extrajo de su bolsillo un reloj de sol y, mirándolo con ojos turbios, exclamó muy cuerdamente: "Son las diez". Y añadió: "De ahí podemos deducir cómo marcha el mundo". "Hace una hora no eran más que las nueve, y dentro de otra serán las once. Así, pues, de hora en hora, maduramos, maduramos. Y luego, de hora en hora, pudrimos y pudrimos, y aquí se acaba el cuento". Cuando escuché al bufón gayado moralizar así sobre el tiempo, mis pulmones comenzaron a cantar como un gallo... (Acto II, escena 7ª);

o en el anticipo de la formulación del concepto de tiempo subjetivo, que en la misma comedia hace Rosalinda:

El tiempo marca distintos pasos con distintas personas... Va al trote duro con una doncella desde el día de su contrato matrimonial hasta el de sus bodas. Si el ínterin no excede de una semana, el paso del tiempo es tan duro que parece siete años... Va el tiempo a paso de andadura con un sacerdote que no sabe latín y con un ricachón que no sufre de gota, pues el uno duerme a pierna suelta porque no puede estudiar y el otro vive alegre porque no siente ningún padecimiento. Aquél se hallará exento de mezquina y agotadora ciencia y éste no conoce el fardo de una penuria pesada y enojosa... Va al galope con un ladrón a la horca, pues aunque camine tan lentamente como se lo permitan, se le figura que ha de llegar demasiado pronto... Para en firme con las gentes de ley en término de vacaciones, pues como duermen de término en término, no perciben que el tiempo se desliza... (Acto III, escena 2ª)

Frente a ellos, el clasicismo francés refirma el presunto sentido preceptístico atribuido a Aristóteles; Boileau lleva carga decisiva contra posibles transgresiones, al acuñar en los pareados rotundos de *L'art poétique*, aquella sentencia contra Lope:

Un rimador, sin peligro, allende los Pirineos,
encierra años en un día, sobre la escena.
Allá es frecuente que el héroe de un espectáculo grosero,
aparezca niño en el primer acto y con barbas adultas en el último.

(Canto III, versos 39 a 42)

rematados en aquella sentencia con destino de dogma:

Que en un solo lugar y durante un solo día, un acontecimiento único y completo mantenga al teatro colmado hasta el final.

(Canto III, versos 45 y 46)

Dejo de lado, por obvias razones de síntesis, el discurrir de Voltaire sobre el tiempo y la tragedia, la réplica de Guillermo Schlegel, en el *Curso de literatura dramática*, y me remito a Víctor Hugo con quien se define la reacción romántica, cuyos móviles en relación con la unidad de tiempo pueden referirse tanto con los términos del Prefacio al *Cromwell* como con los de la extensa *Carta a M...* de Alejandro Manzoni.

Se lee en Hugo:

La unidad de tiempo no es más sólida que la de lugar. La acción encerrada en la veinticuatro horas es cosa tan ridícula como encerrarla en el vestíbulo. Toda acción tiene su duración propia, como tiene su sitio particular. Causa risa querer propinar la misma dosis de tiempo a todos los acontecimientos y aplicarles la misma medida. Nos burlaríamos del zapatero que quisiera meter los mismos zapatos en todos los pies. Atravesar la unidad de tiempo y la unidad de lugar como los barrotes de una jaula y hacer entrar en ella pedantescamente todas las figuras y todos los pueblos que la Providencia desarrolla en grandes masas en la realidad, es mutilar los hombres y las cosas, es querer que haga visajes la historia. Es más, todo morirá durante la operación. Además, si veinticuatro horas pueden compendiarse en dos, será también lógico deducir que cuatro horas puedan compendiarse cuarenta y ocho y la unidad de Shakespeare no será la de Corneille.

Este tironeo entre aristotelismo y antiaristotelismo informa buena parte de las inquietudes en torno del tiempo, encarado desde su relación con el teatro, hasta bien avanzado el siglo XIX. Pero, las aproximaciones a la problemática del tiempo que encaran los autores actuales son de distinta índole y proceden, no de la preceptística —es decir, de la estricta formalidad técnica del teatro—, sino de la metafísica y la ciencia pura.

TIEMPO RELATIVISTA Y TEATRO ACTUAL

• He aludido a una manera mineralizada y convencional de referir el tiempo: la época, fijación entre puntos de referencia, materialización

Tiempo y teatro

y delimitación estática de lo temporal entre fronteras cronológicas. Hay, desde luego, muchas otras referencias objetivas y subjetivas. Desde Heráclito a Manrique se tiende la imagen del río irreversible. Schopenhauer en *El mundo como representación y voluntad* lo concibe así:

El tiempo es como un círculo que girará infinitamente; el acto que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora.

Jorge Luis Borges en *Nueva refutación del tiempo* cita un tratado budista del siglo V, el *Visuddhimaga*, donde halla semejante imagen:

La vida de un ser dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar, toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea.

Tales referencias aun son objetivas; consideran el tiempo como exterior a la mente humana. En la intimidad individual, el tiempo tiene resonancias particulares para cada sujeto, las cuales permiten a los psicólogos hablar de "tiempo del alma" o tiempo subjetivo. Y aun en la objetividad del tiempo que fluye puede haber también la subjetivización al sentir, angustiosamente, el paso del tiempo, como se percibe, por ejemplo, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, de García Lorca:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde,
un niño trajo la sábana blanca
a las cinco de la tarde,
una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde,
lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

Si en la personalidad humana caben tales posibilidades individuales acerca de una perspectiva temporal, en la literatura y en el teatro —capaces de tomar en todas sus dimensiones la personalidad del hombre—, coexisten todas las virtualidades del tiempo subjetivo en la alucinante simultaneidad de pasado, presente y futuro y en la densidad de las experiencias personales creadoras de un ritmo propio para el tiempo.

En el campo de la literatura y del teatro contemporáneos esta problemática adquiere singular intensidad a partir de "los años veinte", desde que la ciencia y la filosofía dieron en ahondar nuevas direcciones al reflexionar en torno del tiempo. En el campo filosófico, Bergson y Heidegger marcan profundos derroteros en esta problemática, que no había pasado por otra etapa crítica de igual intensidad desde los planteamientos kantianos. Del mismo modo, en el campo de la ciencia, se han intuado nuevos conceptos del tiempo —revolucionarios, casi todos— a través de los estudios y aportes de Einstein, Eddington, Vogel, Hartmann, De Broglie, Dunne, etc.

Cuando Bergson explica: "no duramos solos en el tiempo: las cosas exteriores, parece, duran como nosotros", anticipa un perceptismo relativista. Cuando Heidegger distingue entre tiempo y temporalidad, y propone el tiempo como fenómeno integrado, en la acepción cotidiana, por futuro, pasado y presente, y la temporalidad como fenómeno de triplicidad unitaria según el cual, en cualquier momento de nuestro ser, encontraremos que *somos adviniendo, somos sidos y somos presentando*, media entre ambos la concreción del relativismo.

Con Heidegger hemos aprendido a reconocer el tiempo vulgar como fechable, distendido, público y mundano. Fechable por la posibilidad de puntualizarlo; distendido, como explicación para expresiones como "tomarse tiempo", "perder tiempo", "regirse por el tiempo"; público y mundano, porque existe para todos, en el mundo, "a la mano". Y hemos aprendido, también, que cuando los graves filósofos aluden desdeñosamente al tiempo vulgar, engloban en el concepto los matices objetivos y subjetivos concernientes a aquellos cuatro rasgos y los del tiempo espacializado en el durar o en el acaecer. El poeta Edgard Allan Poe, en una de las apostillas de *Marginalia*, ya había observado en tal sentido:

únicamente los sucesos nos permiten apreciar el tiempo. Por esa razón entendemos el tiempo (en cierto modo inadecuadamente) como la sucesión de los acontecimientos; pero el hecho mismo, esto es, el hecho de que los sucesos constituyen el único medio que nos permiten apreciar el tiempo, propende a engendrar la idea errónea de que los sucesos son el tiempo, de que cuanto más numerosos son los sucesos, tanto más largo es el tiempo y viceversa. Es indudable que aceptaríamos esta idea errónea en todos los casos, de no ser por los medios prácticos que nos permiten corregir la impresión, los relojes y los movimientos de los cuerpos celestes, cuyas revoluciones, después de todo, sólo suponemos que son regulares..

Tiempo y teatro

Este otro concepto vulgar del tiempo-acaecer (y ya se podrá advertir cómo los autores que menciono un tanto al azar, si bien de épocas, profesiones y formación distintas, se introducen en la espiral de un relativismo consciente o presentido) lo traslada Poe al tiempo físico mensurable; pero en esta tendencia a una posible objetividad del tiempo-transcurrir, Poe pasa por alto la densidad subjetiva de la temporalidad que transcurre. Recuérdese el ejemplo shakespeariano antes citado. Un mismo lapso contiene distinta densidad vital para dos sujetos distintos. Un mismo lapso con igual número de acaecimientos es apreciado diversamente por subjetividades diferentes. Desde un punto de vista ético-afectivo, José María Salaverría, en la hermosa página *La vida breve y larga*, ilustra esa distinción, cuando expresa:

La vida no es ni breve ni larga por sí; somos nosotros quienes podemos otorgarle magnitud... Vivir la vida en toda su natural magnitud, vivirla bien y justamente; vivirla con fuerza y plenitud de conciencia en todo momento: una vida así nunca podrá llamarse ni corta ni vana. El tiempo no es real; los fenómenos son los reales. Lo que presta largura a la vida es la densidad...

Esa densidad opera, según la novelista inglesa Virginia Woolf, sobre la sustancia del tiempo:

El tiempo que hace medrar —escribe en *Orlando*— y decaer animales y plantas con pasmosa puntualidad, tiene un efecto menos simple sobre la mente humana. Ésta, por su parte, opera con igual irregularidad sobre la sustancia del tiempo. Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental. (Cap. II)

Significa, pues, que una corta vida puede haber sido densamente vivida. Una larga vida, puede estar vacía de vivencias aquilatables. Otra vez la ronda en la espiral relativista.

En la Argentina, Jorge Luis Borges se ha deleitado, en prosa y verso, con el enfoque metafísico del tiempo y ha divulgado su problemática en diversos ensayos que se incluyen en *Inquisiciones* (1925), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952) y en los poemarios. Ya en 1923, en el poema "Final de año" de *Fervor de Buenos Aires* cantaba:

Ni el pormenor simbólico de reemplazar un tres por un dos
ni esa metáfora baldía

que convoca un año agonizante y otro que surge
ni el cumplimiento de un intrincado plazo astronómico
socavan con cataclismos de badajos y gritos
la altiplanicie de la medianoche serena
y nos obligan a esperar
las doce campanadas oscuras.
La causa verdadera
es la sospecha universal y borrosa
de las metafísicas posibilidades del Tiempo,
es el azoramiento ante el milagro
de que a despecho de alternativas tan infinitas
persiste algo en nosotros:
inmóvil.

Luego, en *Historia de la eternidad*, entre otros conceptos, alude a la doctrina cíclica del tiempo o del eterno retorno, la cual podría resumirse burdamente diciendo que “en un tiempo infinito ocurrirán un número de cambios en los átomos que componen el mundo, de modo tal que en uno de ellos se volverá al primero de los cambios y así sucesivamente el universo se repetirá”.

De nuevo nacerás de un vientre —escribe Borges— de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.

Tesis antiquísima que, como para demostrarse a sí misma, reaparece periódicamente, a pesar de las continuas negaciones sufridas, incluso la de Borges. Sin embargo, la recuerdo porque, precisamente, en una de esas periódicas reapariciones, ha entrado en la espiral relativista insinuando la posibilidad de una “recurrencia modificada” a través del ensayo *Nuevo modelo del Universo*, de Ouspensky, que inspiró a Priestley la pieza *Yo estuve aquí una vez*, de la serie de *Time-plays*, de dicho autor, quien a su vez, en la edición de la obra, abre el libro con la transcripción de un pasaje del poema de Dante Gabriel Rossetti, que expresa:

Yo estuve aquí una vez,
mas cómo y cuándo no sé decirlo;
conozco el césped de la entrada,
el perfume sutil,
el soñar suspirante, las luces de la playa.

En este ir y venir de referencias al concepto del tiempo y a algunas de las teorías que presienten el relativismo, llega el momento de mencio-

Tiempo y teatro

nar el tiempo serial de Dunne, concepción directamente aplicada por Priestley en la obra más característica de la serie de *Time-plays*, ejercicio de mención y análisis ineludibles en cualquier revisión de la problemática "tiempo-teatro".

Según ya expuse, con anterioridad a Priestley, el problema del tiempo en el teatro concierne, casi siempre, a una cuestión técnicoformal relativa a las relaciones del complejo "espectador-ilusión-verdad-verosimilitud" con el hecho dramático. Aristóteles al proponer un ciclo solar como duración de lo ficticio, atendió a razones de conveniencia técnica, administrativa y de fatiga del espectador. La preceptística asimiló la proposición aristotélica decretando la imposibilidad de que el hecho ficticio transcurriera en plazo mayor de veinticuatro horas.

Queda aún por mencionar —antes de detenerme en Priestley— otro tipo de reflexiones sobre la relación tiempo-teatro, que si bien le es contemporáneo, difiere de las suyas y marca rumbos distintos. Cuando hacia 1943, Henri Gouhier, desde las páginas de *L'essence du théâtre* plantea una filosofía del arte escénico, que continuará luego en *Théâtre et existence* y *L'oeuvre théâtrale*, las reflexiones cobran dimensión ontológica y desde ellas el tiempo no juega ya como factor accesorio o histórico, razón de técnica o formalismo, sino como integrante esencial del hecho teatral, que existe y es en el presente y en la presencia de la representación. Posteriormente, en *L'oeuvre théâtrale* (Cap. V), Gouhier volvió a considerar el problema tiempo-teatro, atendiendo al texto dramático, y señaló para él: un tiempo de representación, un tiempo de intriga y un tiempo de acción. El primero se mide por el reloj del espectador; el segundo es el de la convención teatral; el tercero, es un tiempo que actúa: "la acción del tiempo en la acción".

Priestley, en cambio, ofrece un panorama distinto. Sobre la base de diversas doctrinas del tiempo, él adecua asuntos, elabora temas y argumentos. No es que, en todos los casos, dramatice teorías sobre el tiempo. Quizás sería mejor decir que trata de ponerlas en funcionamiento y en evidencia. En *Esquina peligrosa*, primero de los *Time-plays* que escribió, aprovecha una concepción novedosa que acepta la posibilidad de un corte en el tiempo entendido como transcurrir, como cinta formada por la sucesión espacial de los acaeceres.

No puede entenderse correctamente *esquina peligrosa* —advertirá— si no se comprende que en ella acepto la posibilidad de un corte en el

curso del tiempo, de manera tal que a partir de un momento dado se ponen en movimiento dos series alternativas de sucesos.

Estamos ya vislumbrando el tiempo serial, pero como en *Esquina peligrosa* el corte remonta hacia el pasado, los sucesos han dejado ya su hueco espacial. Se adivinan las teorías de Dunne, pero aún no se apela claramente al tiempo-cuarta dimensión.

En *El tiempo y los Conway* —la obra que analizaré especialmente— Priestley confiesa hallarse particularmente influido por las teorías de J. W. Dunne, expuestas por éste en *Experimento con el tiempo* y *El Universo serial*.

He de referirme brevemente a estas teorías y a su formulador, quien además de ser inspirador directo de Priestley, ofrece la ventaja de realizar, en la primera de sus obras —antes de exponer el propio pensamiento—, una especie de balance de las doctrinas anteriores "donde recorre los conceptos de tiempo vulgar, tiempo-cuarta dimensión, tiempo bergsoniano, y tiempo relativista.

En *Yo estuve aquí una vez*, tercera de las piezas sobre el tiempo, Priestley dramatiza la teoría de Ouspensky.

DUNNE Y EL TIEMPO SERIAL

La de John W. Dunne es personalidad curiosa y pintoresca. Nacido en 1875, realizó en Irlanda estudios de ingeniería, participó en la guerra contra los Boers, se especializó en cuestiones de aerodinámica. En 1904 inventó y piloteó el primer avión sin cola. Diseñó y dirigió la construcción de las primeras aeronaves que, en 1908, Inglaterra incorporó a sus fuerzas. Y entretanto fue meditando las apasionantes tesis sobre el tiempo, que luego, al aproximarse a la vejez, expuso en obras como *Un experimento con el tiempo* (1927), *El Universo serial* (1934), *La nueva inmortalidad* (1938) y *Nada muere* (1940).

J. B. Priestley, que aplica y explota las ideas de Dunne en *El tiempo y los Conway*, ha dicho de *Un experimento con el tiempo*:

Es una de las más fascinantes, curiosas y quizás importantes obras de este siglo, que vuelve anodinas las más fantásticas novelas científicas, tales como *La máquina de explorar el tiempo*, de H. G. Wells.

Tiempo y teatro

Rex Pogson, en el ensayo *J. B. Priestley and the theatre*, expresa que cuando John Dunne publicó *Un experimento con el tiempo* obtuvo resonancia inusitada para la índole del tema y estima:

En la primera parte de la obra, Dunne procura hallar respuesta filosófica a muchas de las inexplicables cosas que nos ocurren durante los sueños. Mucha gente es consciente de lo que parece ser en ellos una premonición de sucesos, y algunas de estas coincidencias son demasiado notables para ser desentendidas.

Ellas pueden ser explicadas por una incompreensión de la verdadera naturaleza del tiempo. En lugar de la idea usual del tiempo como pasado (lo ido para siempre), presente (lo actualmente experimentado) y futuro (lo aun no nacido), Dunne ve el tiempo como una unidad: pasado, presente y futuro son uno, y es sólo nuestra inhabilidad para movernos en torno del tiempo, como lo hacemos en torno del espacio, lo que nos previene para no comprender a aquél.

Cuando estamos dormidos, sin embargo, nuestro inconsciente queda libre para moverse en torno del tiempo y puede mostrarnos lo que llamamos futuro, el cual, de hecho, coexiste con el pasado y con el presente. En la segunda parte del libro, Dunne trata de probar esta creencia por las matemáticas, pero solamente quien se haya especializado en los aspectos superiores de esta disciplina está en condiciones de opinar acerca de sus conclusiones.

Por su parte, Dunne advierte en las primeras líneas de *Un experimento con el tiempo* que, bajo ningún concepto, han de confundirse los aspectos allí abordados con el "ocultismo", con los mundos multidimensionales de la mística o con el psicoanálisis. Explorará un terreno nuevo que a veces, eso sí, se aproximará al mundo onírico, según se puede ya entresacar de los precedentes conceptos de Pogson.

Dunne recorre las concepciones corrientes del tiempo, sustentadas por el "hombre de la calle", y las científicas y filosóficas de los especialistas. Para aquél, según Dunne, el tiempo presenta: 1) una extensión divisible en pasado y futuro; 2) la evidencia de que esa extensión no se tiende en ningún espacio; 3) la suposición de que pasado y futuro no son, ahora, directamente observables; 4) la apariencia de que todo lo directamente observable ocurre en un campo coincidente con un "instante" de la extensión temporal, que es el presente; 5) la certeza de que, en algún modo, ese presente recorre la extensión temporal y si bien los acaecimientos primero fueron futuro, se vuelven luego presente y, finalmente, pasado. De allí la imagen del pasado como algo que aumenta constante-

mente. Este desplazamiento es lo llamado, por el hombre común, "pasaje del tiempo".

Mencionando, luego, algunas concepciones científicas, Dunne presta particular atención a la idea del tiempo como cuarta dimensión y la ilustra, tanto con el concepto expuesto por Hinnton en el ensayo *¿Qué es la cuarta dimensión?* como con algunos pasajes de la novela de H. Wells: *La máquina de explorar el tiempo*. "Todo cuerpo real —escribía Wells— ha de estar dotado de largo, ancho, espesor y... duración". Del ser —concretamente, del ser humano— cabe plasmar su figura tridimensionalmente en diversos instantes. Una escultura de un niño, tomada, por ejemplo, a los seis años; otra, del mismo ser, plasmada a los treinta; una tercera, a los sesenta, constituyen secciones tridimensionales de diversos instantes de aspectos de ese ser cuatridimensional que es el sujeto vivo, reproducido por las estatuas; sujeto que, como ser, es inmutable, inalterable.

Dunne, oscilando entre los conceptos de Hinnton y los de Wells, señala que estos autores entienden los elementos desplazados temporalmente como "existencias mentales". De acuerdo con tal desplazamiento de las existencias mentales, individuales para cada ser pensante, cada observador consideraría el tiempo como "desplegado en la misma dirección que la línea seguida por su cuerpo" a lo largo de la trayectoria vital. De lo cual se seguiría —añade Dunne— "que esta línea somática le parecería proyectarse directamente en su dimensión temporal propia, sin encurvarse en el espacio; así podría ocurrir, por ejemplo, que sentado en un tren en marcha, tuviera la impresión de estar aún inmóvil" (*op. cit.* pág. 160).

Las conclusiones de estas ideas resumidas por Dunne desembocan, una vez más, en un tiempo subjetivo, pues, "las líneas somáticas de observadores diferentes no son jamás paralelas. Nuestros cuerpos no permanecen a una distancia constante unos de otros en el espacio. Del mismo modo, verificaríamos un ligero desacuerdo entre observadores diferentes en cuanto a las direcciones reales de las dimensiones temporales y espaciales" (*op. cit.* pág. 160).

Tras Hinnton y Wells, continúa Dunne con el examen de los arduos planteos del tiempo formulados por el relativismo, a partir de Einstein y por Bergson, en su programación de la "duración pura", para desembocar en la propia teoría, que dio en llamar el "tiempo serial". Para Dunne,

Tiempo y teatro

si el Tiempo transcurre, crece, se acumula, se gasta o manifiesta una actividad cualquiera, que le impide permanecer inmóvil y congelado delante de un observador, fijo en cuanto a él, es necesario admitir la existencia de un segundo tiempo que rige la actividad del primero, luego, la de un tercero que rige la del segundo, y así continuándose en una serie que parecería extenderse al infinito. (pág. 176)

Este seriar el tiempo implica todas las nociones poseídas por el observador; implica seriar los campos de desplazamiento del tiempo; implica seriar a los observadores del tiempo, de modo tal que el Tiempo primero se halle en relación con el campo de desplazamiento primero y con el "observador uno"; el tiempo segundo, en relación con el campo de desplazamiento y el observador segundos; y, así, sucesivamente.

Dunne realiza prolija y convincente demostración geométrico-espacial de estos conceptos y concluye formulando tres leyes del tiempo seriar, que pueden sintetizarse de este modo:

- 1) Todo campo de representación de desplazamiento temporal está contenido en un campo más vasto, porque se enriquece con una dimensión de más y se desplaza en otra dimensión temporal. Este campo más vasto engloba los sucesos pasados y futuros, tanto como los sucesos presentes del campo inicial.
- 2) La existencia de una serie de campos de representación implica la existencia de una serie de observadores. Desde este punto de vista todo campo de desplazamiento temporal es el campo que descubre un observador al efectuar un desplazamiento temporal similar y provisto de dimensiones similares. La observación de un observador cualquiera, siempre que llene estas condiciones, no es otra cosa que la observación de todos los observadores que descubren campos dimensionalmente más extendidos.
- 3) El foco de atención, en un campo cualquiera de la serie, presenta el mismo número de dimensiones que este campo, y constituye el centro dimensional de los focos de todos los campos superiores.

Es obvio aclarar que estas leyes de Dunne han sido discutidas y negadas. En cualquier forma, su enjuiciamiento sólo puede ser hecho por especialistas. Sin embargo, desde el enfoque de la cuestión "tiempo-teatro" no pueden ser olvidadas, porque inspiran dramáticamente una de las expresiones más significativas de la compleja problemática que afecta al arte dramático moderno. Ello no obsta para que aparezcan casos, como por ejemplo el del crítico Lindsay, quien desde su carácter de espectador de una representación del teatro de Priestley, rechaza de antemano las

observaciones de Dunne y Ouspensky sobre otras relaciones temporales posibles y declara:

No tengo ninguna fe en la matemática de Dunne ni en la remodelación del Eterno Retorno, de Ouspensky. Los sueños premonitorios, los sueños del tipo "ya estuve antes aquí" no son más que sueños comunes donde un persistente conflicto sin solución se une a cierta fantasía. ¿Podría esto darnos la clave de la obsesión de Priestley con el tema? Así creo. Pero lo sugiero más como un mérito que como un defecto, porque el decidido enfoque del tema hecho por Priestley demuestra su seriedad artística y humana...

Las obras teatrales de Priestley son nítidas y cuidadosas tareas de artesano... El problema al que siempre regresa es el del futuro del tiempo.

O, como el del argentino Jorge Luis Borges, quien con motivo de la publicación, en 1940, de *Nada muere* destinó a Dunne algunas críticas. Las observaciones de Borges, bajo el título de "El Tiempo y J. W. Dunne" figuran en *Otras inquisiciones* y tienden a desbaratar el serialismo dunneano:

No sé qué opinará el lector —concluye Borges—. No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una "cosa"), pero adivino que el curso del tiempo y el tiempo son un solo misterio y no dos. Dunne, lo sospecho, comete un error parecido al de los poetas que hablan (digamos) de la luna que muestra su rojo disco, sustituyendo así a una indivisa imagen visual, un sujeto, un verbo y un complemento, que no es otro que el mismo sujeto ligeramente enmascarado... Dunne es una víctima ilustre de esa mala costumbre intelectual que Bergson denunció: concebir el tiempo como una cuarta dimensión del espacio. Postula que ya existe el porvenir y que debemos trasladarnos a él, pero ese postulado basta para convertirlo en espacio y para requerir un tiempo segundo y después un tercero y un millonésimo. Ninguno de los cuatro libros de Dunne deja de proponer infinitas dimensiones de tiempo, pero esas dimensiones son espaciales. El tiempo verdadero, para Dunne, es el inalcanzable término último de una serie infinita.

Y si bien el comentario de Borges atañe especialmente a las derivaciones que Dunne propone en *Nada muere*, las referencias aspiran a ser valederas para todos los trabajos dunneanos sobre el tiempo; sobre todo en lo concerniente a los aspectos de "anticipación" y "premonición", entendidas como simultaneidad de presente y futuro. ¿Mantendrá Borges en 1964 las críticas que puntualizó en 1952? O sería mejor preguntar: ¿mantendría

Dunne en 1964 lo teorizado en 1940? Porque si Borges, a propósito de *Nada muere*, expresaba:

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños la corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia o una serie de historias. . .”;

Dunne —quien por su parte, advertía en la introducción de *An experiment with time*, que no debían confundirse sus experiencias con el “ocultismo” o el psicoanálisis y, tímidamente, aludía al mundo onírico—, a medida que avanza en la elaboración de su teoría se va afirmando en éste, al punto tal de que para la versión francesa de su primera obra consentirá se cambie el título primitivo por el de *Temps et rêve* (El tiempo y el sueño).

DUNNE Y “EL TIEMPO Y LOS CONWAY” DE PRIESTLEY

He transcripto literalmente las leyes del tiempo serial, así como los conceptos de Dunne y algunas objeciones, porque constituyen elementos que permiten situar las motivaciones de Priestley. Corresponde ahora ubicar rápidamente a éste, para lo cual proporcionan información Jack Lindsay en el estudio *J. B. Priestley* (incluido en *Writers of to-day*) y Rex Pogson en el ensayo *J. B. Priestley and the theatre*.

J. B. Priestley nació en Bradford, el 13 de setiembre de 1894. En la ciudad natal recibió educación y trabajó en una manufacturería de algodón. Durante la primera guerra mundial fue combatiente y, en 1919, ingresó en Cambridge para perfeccionar conocimientos en literatura inglesa y ciencias políticas. Sus primeros escritos fueron de crítica literaria: *Figures in modern literature* (1924), *The English comics characters* (1925). En 1929 lanza la primera novela: *The Good Companions* y ya gozaba de respetable reputación de escritor cuando abordó el teatro por primera vez, lo cual ocurre en 1932 al estrenar *Dangerous Corner* en el Teatro Lyric.

Dice el cronista Morton Eustis, quien entrevistó a Priestley para la revista *Theatre Arts Monthly*, que dadas las particulares concepciones

de Priestley respecto del arte dramático, no podía avenirse al tipo comercial corriente, razón por la cual se apartó de la escena hasta sentirse financieramente fuerte e independiente como para no depender de empresarios y promotores.

Esquina peligrosa data del 17 de mayo de 1932. Fue tibiamente recibida por la crítica, que no advirtió todas sus proyecciones. La segunda de las piezas sobre el tiempo *Time and the Conways* llega cinco años después, el 26 de agosto de 1937. El mismo año y un mes más tarde, estrena la tercera de las piezas de esta serie: *I have been here before*. Cuando reúna estas tres obras en un volumen las encabezará con uno de los prólogos, que hoy resulta clave, para penetrar en su dramaturgia. Digo uno de los prólogos, porque éstos fueron varios, en sucesivas reediciones. Aquí me referiré particularmente al primero de ellos y al de la edición inglesa de Heinemann, que lleva el título de *Two Time-plays*. En el prólogo inicial, advierte que su actitud ante la problemática del tiempo no es de filósofo, sino de dramaturgo. Todas las piezas abordan un aspecto insólito del tiempo; "todas, dice, rechazan la concepción común del tiempo, pero cada una ofrece una solución particular del problema". En ellas aplica las teorías dunneanas o de Ouspensky, pero sólo como vehículo para una materia teatral propia.

En los *Time-plays*, en efecto, corresponde deslindar los dos aspectos: la materia teatral, propiamente dicha y la problemática del tiempo. En el caso particular de *El tiempo y los Conway* —al margen del motivo del tiempo— presenta a la familia Conway, residente en Newlingham, hacia 1919, constituida por la Señora Conway, viuda de cuarenta y cinco años, superficial, despreocupada. Tiene seis hijos: Kay, cuyos veintiún años se celebran al levantarse el telón y durante los actos 1º y 3º, la impulsan ambiciones literarias, desearía convertirse en una famosa novelista. Madge, pretenciosa maestra de ideas socialistas con anhelos de llegar a directora de escuela; Hazel, la más bonita de las muchachas Conway; Carol, la más joven de las hermanas, que en sus inquietos quince años —como presintiendo una vida corta— apura plenamente cada instante vital. El mayor de los varones, Alan, apenas un cabo de desgarrada figura durante la guerra, jamás supo lucir su uniforme. Tranquilo, pacífico, en apariencia su mayor ambición estribaría en vegetar en oscuro cargo burocrático. Es la imagen del conformismo. Robin el menor, es joven, atractivo. Devuelto desde las filas al hogar, sabe sacar partido de su apostura, del uniforme, de la natural simpatía. En el fondo es un tarambana, que irremediabilmente fracasará en la vida.

Junto a estos siete miembros de la familia Conway, concurren a la acción: Joan Helford, amiga de Hazel, algo tonta; Gerald Thorton, procurador joven y formal; Ernst Beevers, comerciante recién llegado a Newlingham, que está un tanto por debajo de la categoría social de los Conways. Aspira a la mano de Hazel, aunque durante el transcurso del acto 1º ésta le hará violentos desaires.

Priestley distingue cada uno de los tres actos de *El tiempo y los Conway* con estos subtítulos: el primero, "Aquella noche. Kay cumple veintiún años"; el segundo, "Otra noche. Y otro cumpleaños"; el tercero, "Otra vez aquella noche. Cumpleaños de Kay".

El acto inicial se ubica en los días inmediatos a la finalización de la primera guerra mundial: 1919. En casa de los Conway concluye la celebración del cumpleaños de Kay y se organizan juegos de adivinanzas dramatizadas. Todo el acto tiene predominante carácter expositivo-descriptivo y, según Pogson, en él

la intención del autor ha sido introducir, marcar los rasgos de los caracteres intensamente, para que los recordemos con fidelidad en el último acto de la obra; acto en el cual la acción empalmará justamente con la situación con que finaliza el acto primero.

Dos hechos se registran en relación con el argumento: el regreso de Robin, que acaba de ser "desmovilizado", y el encantamiento en que se sume Kay, al quedar sola en la escena última del acto, mientras, dentro, su madre entona *Der Nussbaum*, de Schumann.

El "raptó", éxtasis, arrobamiento, inspiración, sueño, visión (o como quiera llamársele), en que se sumerge la niña, está rodeado de circunstancias significativas: Kay preparaba una novela; de pronto —en medio de su fiesta— se siente inspirada, queda enajenada. Y la acción, desde ese momento, cae en un plano mágico. He aquí la versión del pasaje:

Salen todos. Se oye el ruido de la fiesta —aplausos, risas—. Kay entra rápidamente y extrae un trozo de papel y un lápiz de uno de los cajones. Se concentra y piensa, tras lo cual escribe algunas rápidas notas, sin sentarse, apoyando el papel sobre alguna repisa alta. Se oyen algunos acordes y arpeggios del piano. Entra Carol.

CAROL (Con un respeto encantador) — Kay... ¿has tenido una inspiración?

KAY (levanta la vista y la mira seriamente) — No, no es eso. Pero estoy colmada de sentimientos e ideas e impresiones de toda clase... tú comprendes...

CAROL (*Acercándose a su hermana favorita*) — Oh, sí... a mí me pasa lo mismo. Millones y millones de cosas. Me sería imposible empezar a escribirlas.

KAY (*joven y decidida autora*) — Sí, pero en mi novela, sabes, una chica va a una fiesta, y hay ciertas cosas que he sentido ahora... cosas muy sutiles... que estoy segura ella sintió también... Quiero que mi novela sea una cosa real... y por eso tomo algunas notas... (*Las dos se miran, jóvenes y ansiosas. Y al mismo tiempo oímos la voz de la Sra. Conway que empieza a cantar "Der Nussbaum". Carol se ha puesto muy solemne de pronto, casi como si tuviera miedo*).

CAROL — Kay, creo que eres maravillosa.

KAY (*También sobrecogida*) — Creo que la vida es maravillosa.

CAROL — Ella y tú lo sois. (*Sale Carol y la hermosa canción de Schumann se escucha con mayor claridad. Kay sigue escribiendo un momento y luego, impulsada tanto por la música como por el rapto de la creación, abandona lápiz y papel, corre hasta la llave y apaga las luces. El salón no queda totalmente a oscuras porque alguna luz viene del pasillo. Kay se va a la ventana y aparta las cortinas, de modo tal que cuando se sienta ante la ventana, su cabeza se destaca como plateada por la luz de la luna. Silenciosa, escucha la música, y parece estar mirando no tanto algo como dentro de algo, hasta que al apagarse poco a poco la melodía, el telón descende furtivamente*).

Sintetizado el primer acto, recuérdese que su acción transcurre en 1919. Ése será Tiempo número uno en la serie de Dunne; es el Tiempo en que Kay cumple veintiún años; la madre denuncia alrededor de cuarenta y cinco; Madge, quizás veinticinco y así, correlativamente, cada uno de los personajes acusa su edad real. Para todos los personajes y para espectadores o lectores, la serie temporal está en el Tiempo número uno.

El segundo acto opera el traslado al tiempo dos y la transformación de Kay, de observador uno que era, en observador dos. Lo que ocurre en este acto se instala en un plano de irrealidad, alucinación, premonición. Kay no mira algo, sino *dentro de algo*, anticipa la acotación. Kay mira la serie del tiempo dos dentro de la serie del Tiempo uno. Kay "ve" el futuro de la familia Conway.

El acaecer se le "anticipa" dieciocho años y la transporta a la actualidad; a la actualidad, se entiende, de 1937, en que Priestley compone la pieza; a las vísperas de la segunda guerra mundial.

Para el desarrollo escénico la acción ocurrirá en la misma sala, pero los pequeños detalles advierten el tiempo transcurrido y un consiguiente deterioro de la prosperidad de los Conway: el empapelado de los

Tiempo y teatro

muros cambiado y descolorido, los muebles en otros lugares y envejecidos, las vestimentas distintas. Todos los personajes —menos Carol, muerta— acusan también irremediables achaques y cristalizaciones en modalidades y defectos, apenas apuntados veinte años antes.

Los personajes durante este acto —escribe Pogson— son los mismos del acto primero (con la excepción de Carol) pero, en la mayoría de los casos, se los reconoce únicamente por sus rasgos externos. Porque el Tiempo, inexorablemente, ha cumplido su obra con los Conway y las consecuencias han sido perturbadoras.

El ser es el mismo en cada uno de ellos, el existir ha cambiado y los ha cambiado. Dispersados por contingencias vitales circunstancialmente, los Conway se han vuelto a reunir para afrontar un serio problema económico, que amenaza el patrimonio familiar. Y en este reencuentro, al cabo de tantos años, se verifica cómo los que fueron proyectos, ilusiones, propósitos, deseos —existencia latente, potencial, en 1919— se han convertido, hacia 1937, en frustraciones, fracasos, desilusiones, desdichada realidad. Pero esto se da en inusitada paradoja, porque ilusiones, sueños, proyectos en la realidad de 1919 eran inmateriales y latentes. En cambio, en la irrealidad de 1937 —irrealidad por la envoltura visionaria, onírica o premonitoria— resultarán frustraciones.

De todos los personajes sobrevivientes, la Sra. Conway y Alan serán los menos cambiados; una, en razón de su atolondramiento; otro, en virtud de su conformismo conservador. Kay, ahora cuarentona, ha postergado la vocación de novelista y sólo es brillante periodista que fragua reportajes a estrellas de cine, según el gusto común del lector superficial. Madge, aún vegeta como maestrilla ambiciosa, pero sus ideas socialistas han sido reemplazadas por un interés sórdido. La disputa que sostiene con la madre, en el transcurso de este acto, pone en evidencia el cambio operado en ella, el fondo de burguesa avara que alienta:

MADGE (*con creciente intensidad*) — . . . He trabajado duramente para ganarme la vida durante veinte años, confiando en tener algún día parte de lo que papá había dejado . . . lo bastante para pasar algunas buenas vacaciones o comprarme una casita propia . . . y ahora no hay un centavo . . . simplemente porque entre mamá y Robin se lo han comido todo.

SRA. CONWAY (*enojada*) — ¡Deberías avergonzarte de hablar en esa forma! ¿Por qué no iba a ayudar a Robin? Lo necesitaba, y soy su madre. Si lo hubieses necesitado tú también te habría ayudado . . .

MADGE — No, no lo hubieras hecho. Cuando te dije que tenía una oportunidad de adquirir una participación en aquella escuela, simplemente te reíste de mí. . .

SRA. CONWAY — Porque estabas muy bien donde estabas, y no te hacía falta comprar ninguna participación.

MADGE — Pero supongo que Robin sí, ¿verdad?

SRA. CONWAY. — Sí, porque es un hombre. . . con mujer e hijos que mantener. Eso es típico de ti, Madge. Te consideras una socialista y acusas a la gente porque muestra interés por el dinero, pero llegado el momento eres la más mercenaria de todas.

MADGE — Me considero una socialista, aunque esto nada tiene que ver. . .

El tarambana de Robin ha pasado de una ocupación a otra, fracasando en todas, arrastrando a la infelicidad a Joan, su esposa, de quien vive ahora separado. Hazel se ha casado con el hombre del cual se burlaba desdeñosamente, Ernest Beevers; y éste, hombrecillo insignificante en 1919, que a cada paso delataba la procedencia de un orden social inferior y su carácter de intruso en el círculo de los Conway, ahora ha prosperado económicamente. En su ímpetu de *self-made man* ha tiranizado a la otrora deslumbrante Hazel hasta hacerle perder la débil voluntad y esfumar su personalidad. El ayer menospreciado Beevers podría constituirse, en 1937, en el salvador de los Conway; pero, alma mezquina al fin, en él pesan más los resentimientos que la generosidad y se cobrará la vieja deuda:

Después de aquella noche en que por primera vez vine a esta casa —expresará— cuando se mostraron tan altivos y poderosos. . . me juré a mí mismo que jamás verían un solo penique que yo ganara. . .

Estas palabras de Beevers y la petulancia de Robin llevan a la situación que marca el climax del segundo acto, cuando la señora Conway reacciona abofeteando a Beevers, quien se aleja dejando un aire tenso de amenazas.

Lentamente inicia el descenso la tensión y todos los personajes parecen envueltos en la convicción de sus fracasos, hechos conciencia por boca de la Sra. Conway, que en un arrebatado de impotente rebeldía, enrostra a los hijos:

Tú, Madge, eres una maestra de escuela resentida y agria, envejecida antes de tiempo. Hazel, la muchacha más hermosa que se vio jamás. . . casa-

Tiempo y teatro

da con un matón insignificante... y muerta de miedo ante él. Kay, lejos, viviendo su propia vida, y tan llena de secretos y amargura que parecería que ha fracasado. Carol, la más feliz y la más buena de todos, muerta antes de cumplir los veinte años. Robin... con una esposa a la que es incapaz de querer, y sin una posición asegurada en la vida. Y Alan, el mayor, el muchacho a quien su padre adoraba, y de quien esperaba que llegara a ser alguna cosa... ¿qué es ahora?... Un miserable empleado, sin perspectivas, sin ambición, sin respeto de sí mismo, un hombrecillo desarrapado al que nadie miraría dos veces.

La escena que cierra el segundo acto es un melancólico remanso, donde Kay y Alan, al tiempo de insertar el enunciado de la teoría del tiempo serial de Dunne, devuelven la atmósfera mágica que retrocederá la acción, nuevamente, a 1919:

KAY — Alan, no solamente he estado aquí esta noche... Recuerdo otras noches, hace tanto tiempo, cuando no éramos así...

ALAN — Sí, ya sé. Aquéllas Navidades... las fiestas de cumpleaños...

KAY — Me acordé de todo eso. Volví a verlos a todos. También a mí. ¡Oh niña tonta de mil novecientos diecinueve! ¡Oh niña afortunada!

ALAN — No deberías preocuparte demasiado. Todo está bien, al fin y al cabo ¿es tan malo tener cuarenta años?

KAY — Sí, Alan, es odioso e insoportable. Acuérdate de lo que alguna vez fuimos, y de lo que pensamos que llegaríamos a ser. Y ahora esto... Y es todo lo que nos queda, Alan. Somos *nosotros*. Cada paso que damos, cada segundo del reloj... es peor y peor. Si esto es vida, ¿para qué sirve? Hubiera sido mejor morir, como Carol, antes de descubrir la verdad, antes de que el tiempo se pusiera a destrozarte. Ya lo he sentido otras veces, Alan, pero jamás como esta noche. En el universo hay un inmenso demonio, Alan, y lo llamamos Tiempo...

ALAN — El tiempo es sólo una especie de sueño, Kay. Si no fuera así, tendría que destruirlo todo... el universo entero... y luego rehacerlo a cada décimo de segundo. Pero el Tiempo no destruye nada. Simplemente nos mueve en esta vida... desde una mirilla a la siguiente.

KAY — Pero los jóvenes, los felices Conway que jugaban aquí mismo a las charadas, se han ido para siempre.

ALAN — No, son tan reales y vivientes como nosotros dos ahora y aquí. Nosotros estamos viendo otra parte del panorama... una parte fea, si quieres... pero el paisaje total está siempre allí.

KAY — Pero, Alan, sólo podemos ser lo que somos *ahora*.

ALAN — No... Es difícil de explicar... así, en el momento... Te prestaré un libro, léelo en el tren. Pero lo esencial es que, en este momento

o en cualquier otro, somos solamente un corte transversal de nuestro ser real. Lo que *realmente* somos es la longitud de nosotros mismos, nuestro entero tiempo, y cuando llegamos al fin de esta vida, todos esos seres, todo nuestro tiempo serán *nosotros*... el verdadero tú, el verdadero yo. Y quizás entonces nos despertaremos en otro tiempo, que será tan sólo otra clase de sueño.

KAY — Trataré de comprenderlo... puesto que tú lo crees... y piensas que quizás yo pueda llegar a creerlo... Olvidar que el tiempo no está devorando nuestras vidas... destrozando, arruinándolo todo... para siempre...

ALAN — ...Sabes, me parece que gran parte de nuestra preocupación nace de que consideramos al tiempo como el devorador de nuestras vidas. Por eso nos precipitamos los unos sobre los otros y nos lastimamos los unos a los otros.

KAY — Como una escena de pánico en un barco que se hunde.

ALAN — Sí, exactamente así.

KAY (*sonriéndole*) — Pero tú no haces esas cosas... ¡Eres tan bueno!

ALAN — Pienso que es más fácil no hacerlas, una vez que se ha adoptado un punto de vista más amplio.

KAY — ¿Como si fuéramos... seres inmortales?

ALAN — Sí, y lanzados a una magnífica aventura.

En las acotaciones que antepone a la obra, Priestley advierte: "El tercer acto conecta con el primero y tienen lugar en una noche otoñal de 1919". Un crítico argentino, en ocasión del estreno de la traducción española en Buenos Aires, en 1943, añadió: "La tercera jornada, en realidad, es otro segundo acto".

En él, la acción se reanuda exactamente en el punto donde quedó interrumpida en el primer acto. Todavía se escucha tenue la voz de la Sra. Conway que entona *Der Nussbaum*, de Schumann, cuando la irrupción de Alan estremece a Kay, quien se recobra de su ensueño o visión. Y durante el transcurso de este tercer acto ocurren cosas que hacen comprensibles situaciones soñadas del acto anterior. Se conoce el exabrupto con que la Sra. Conway interrumpe un incipiente idilio entre Madge y Gerald Thorton, causa que explica los posteriores y continuos rozamientos entre Madge y su madre. Hazel desdena y hace sentir el desdén a Beevers. Robin tropieza con el amor de Joan Helford y, al aceptarlo desaprensivamente, deja explicado el porqué de su desapego al hogar, ya anticipado. La Sra. Conway confía en un porvenir rosado y doméstico, que al enunciarlo así:

Tiempo y teatro

Quiero que vengáis todos juntos, quizás con esposas y maridos y preciosos niños... sin que me importe si no son ricos ni famosos, siempre que sigáis siendo vosotros, tal como ahora... Gozando nuestras bromas, jugando a veces los mismos tontos juegos... una familia grande y feliz. Me parece que os estoy viendo a todos aquí otra vez...

hace estallar a Kay, que "sabe" cómo serán las cosas en otro tiempo.

El final del tercer acto encuentra a Kay abatida. Su madre cree reconfortarla con otra canción —esta vez con *Wiegenlied*, de Brahms—; llegan suavemente las notas musicales, Kay recupera la serenidad. Aunque no se alcanza si por efecto de la música o porque intuye que su hermano Alan "empieza a comprender". La estructura de este final carece de todo rebuscado efectismo y deja al espectador, también, con ganas de "saber algo más".

¿VALOR DE TEATRO O DE ILUSTRACIÓN DE TEORÍAS?

Ya concluida la representación o la lectura, se siente que algo de la pieza sigue obrando en el espectador o el lector: la espina de una incertidumbre ha quedado clavada en sus ánimos.

Esa especie de efecto retardado. ¿procede de la teoría que informa *El tiempo y los Conways* o de la materia teatral que la conforma? Según Rex Pogson, con referencia especial a la crítica inglesa,

Sucede que *Time and the Conways* ha sido demasiado estrechamente identificada con la teoría de Dunne y este argumento filosófico ha tomado, demasiado a menudo, el lugar de la crítica dramática. Aun así, algún ligero conocimiento del tema contribuye gratamente a un mayor goce de la obra, pero el tema solo se impone tan ligeramente que la pieza podría constituir un buen entretenimiento sin que la menor significación fuera agregada por Dunne o sus teorías.

En efecto, en una representación dramática de la pieza para auditorios no avisados, parecería que nada cuentan dichas teorías. Por ejemplo, las críticas con que fue recibida en Buenos Aires en 1943 lo corroborarían. Lindsay —otro de los censores ingleses de Priestley— expresa que en éste, el hombre y el escritor surgen con evidencia. El público que se emociona y el que razona le aplauden por igual.

Pero, añade, cuando uno trata de precisar las impresiones inmediatas que despierta su obra y establecer por qué él ha jugado tan gran papel en nuestro mundo se encuentra, con que no es tan simple como pareciera de primera intención. ¿Qué es lo que le ha hecho tan efectivo como llave de corazones e inteligencia del público lector inglés? Tal vez, porque es un escritor con ideas definidas sobre su oficio y función y definidos métodos propios. En este último resorte, ha de admitirse que ha tomado el sitio que Wells y Shaw tuvieron para la generación anterior.

En uno de los prólogos con que encabezó la edición de los *Time-plays*, Priestley explica el punto de partida dunneano y la relación con la obra, de este modo:

Según su teoría sobre el tiempo —precisa— cada uno de nosotros es una serie de observadores en series correspondientes de tiempos y sólo en cuanto observador “uno” puede decirse que morimos, pues los observadores subsiguientes son inmortales. Dunne llegó a esta teoría por el descubrimiento, que por mi parte creo válido, de que con frecuencia el futuro se nos revela en sueños. Explica que en sueños, cuando va no desempeñamos funciones de “observador uno”, el “observador dos” es quien tiene un atisbo (y Dunne explica por qué esos atisbos sólo pueden ser fragmentarios) de los acontecimientos que aguardan al “observador uno” que se mueve en el “tiempo uno”. De este modo, en un sueño, el “observador dos” enfoca a menudo sucesos que pertenecen al pasado y al futuro del “observador uno”; y como ese “observador dos” tiene una visión tetradimensional completamente distinta de la del “observador uno”, nuestras experiencias del sueño son sorprendentemente distintas de las de la vigilia y Dunne, con su teoría del serialismo, las ha explicado con extraordinario ingenio.

Hasta aquí las palabras de Priestley. Si se traslada la terminología a los pormenores de *El tiempo y los Conways*, se hallará que todos los personajes, también los posibles espectadores y lectores, constituyen durante el curso del primero y tercer actos “observadores número uno”. Sólo Kay Conway, con su sueño, visión premonitora, anticipo, éxtasis o lo que fuere, se transformará en “observador número dos”, en el otro transcurrir del tiempo, en la otra serie temporal.

Lectores y espectadores —allí jugará la magia del arte— pueden atisbar la nueva serie de tiempo en que Kay se anticipa, pero no lo pueden los restantes personajes, que se conservan como “observadores número uno”, marcando otro contraste dramático.

El acto tercero —regreso de todos a la primera serie temporal— transforma nuevamente a todos en “observadores número uno”, menos

Tiempo y teatro

a espectadores o lectores, quienes si bien saben ya qué podrá ocurrir, estarán acuciados por el interés —de ahí la paradójica causa del atractivo de ese acto— de saber si realmente las cosas ocurrirán según anticipó la premonición de Kay.

Desde el punto de vista de las direcciones del tiempo aun queda algo por anotar. Si bien el trance premonitorio que vive Kay en el segundo acto anticipa para ella, para lectores o espectadores, lo que vendrá, no es ésta la única dirección ni el único desplazamiento temporales, contenidos en la pieza. En determinados pasajes hay remisiones no ya al futuro, sino al pasado. En ese pasado participan todos los Conway, como personajes de la obra, y quedan ajenos a él los personajes no pertenecientes a la familia (Joan Helford, Ernest Beevers, Gerald Thorton) y lectores o espectadores.

La hiperestesia de Kay explica en un marco lógico de causalidad el trance premonitorio, que en suma de anticipaciones conduce a través de la irrealidad del segundo acto. Priestley procura destacar visiblemente esa razón natural, atribuyéndole carácter hereditario.

Lindsay ha observado sagazmente cuál es el objetivo de Priestley en su insistir sobre el tema del tiempo. Y aunque la observación del crítico ha nacido de la consideración particular de *Yo estuve aquí una vez*, su referencia puede extenderse a las tres piezas sobre el tiempo, antes mencionadas:

Priestley quiere comprender qué hace de la vida algo diferente de un ciego ciclo de repeticiones. Éste es el problema que hay detrás de todas las esquinas peligrosas: esos momentos críticos de elección, cuando algo nuevo surge en las relaciones humanas. Los momentos críticos liberan a las personas para una vida nueva y más intensa o las destruyen con la visión de una realidad que no pueden afrontar.

Kay, en el segundo acto de *El tiempo y los Conway* tiene la premonición del resultado de los momentos críticos por los que habrán de pasar sus familiares y amigos. Como ese resultado es la destrucción, la realidad que no podrán afrontar, de ahí el clima de creciente angustia que envuelve el acto tercero, donde se va comprobando cómo los distintos personajes liquidarán esos momentos críticos de la manera más negativa.

Priestley ha manifestado que esta pieza ha sido escrita rápidamente, sin mayores dificultades; que el acto segundo fue el primero es-

crito. Y, según Pogson, debió haber resultado, obviamente, la parte más fácil de componer. En el reportaje que le efectuara Morton Eustis para *Theatre Arts Monthly*, Priestley declaró que la idea inicial, al proponerse elaborar esta obra, fue señalar el efecto del tiempo en una familia, pero se puede agregar, con A. V. Cookham, en el artículo del *London Mercury* de octubre de 1937, que en la obra de Priestley, el punto de partida no es el tiempo, sino los Conways.

Para Pogson, el tercer acto debió ser el más difícil de escribir:

El auditorio ahora sabe en qué paran los Conway hacia 1937 y la oportunidad para mechar contrastes irónicos es ilimitada para el autor. Podría fácilmente desbarrancarse tras efectos fáciles. La efectividad del acto, en cambio, depende del grado de contención con el cual dicha oportunidad está usada. Priestley emerge triunfante de la prueba. Coloca un énfasis aquí y allí; para el resto no hay subavados, aunque el auditorio reconstruirá por sí mismo mucho de lo que no está dicho.

Según buena parte de los críticos, en la relación filosofía-teatro que suponen la serie de *Time-plays*. *El tiempo y los Conway* es la que tiene puesto acento más en lo teatral. En ella, el tiempo es lo accidental. En las otras, particularmente en *Yo estuve aquí una vez*, no habría obra teatral si se descartara la teoría del tiempo que sobrellevan.

Desde el punto de vista del enfoque "tiempo-teatro", además, *El tiempo y los Conway* posee el especial atractivo no sólo de mostrar a lo vivo, las problematizaciones estéticoliteraria y técnicodramática del orden de lo temporal, sino también de obligar, para su mejor entendimiento, a un repaso del problema desde múltiples laberintos filosóficos, científicos, psicológicos, estéticos, metafísicos y metapsíquicos.

En los días actuales, el problema del tiempo soporta desde todos dichos aspectos, el asedio permanente del hombre, indagador de su condición de ser finito. El teatro refleja y documenta ese asedio, sea a través de la posibilidad que en lo temporal brinda al hombre, mostrándole su ensayarse como arquitecto de destinos; sea por la alternativa de llevarle a presentir su fin último. Y si además, hoy la problemática del tiempo admite vericuetos sutiles, el teatro, fiel a su función inmemorial, sigue iluminándolos o reflejándolos.

El hombre adviene al mundo protegido por varios instintos básicos, entre ellos: el relativo a su condición perecedera y el de aferrarse al sobrevivir. Ambos convergen en la temporalidad; el primero en cuanto instala

Tiempo y teatro

en el drama del tiempo; el segundo en cuanto, desde el primer vagido de la criatura, la encamina hacia una primaria teatralidad de llanto, gestos y ademanes, hacia un mimetismo existencial. Y sería del caso indagar si tales instintos, tanto como convergen en la temporalidad, ¿no incuban también la representación, el teatro? Esa simbiosis de instinto, tiempo y representación apoya, por otra parte, la idea de espacio.

Pierre Burgelin, en *L'homme et le temps*, entendía el concepto de espacio como un principio de conservación. Gastón Bachelard, en la *Dialectique de la durée*, estima que "subrepticamente se ha sustituido la expresión *durar en el tiempo* por la proposición *vivir en el espacio* tomando a ésta como la intuición burda de lo completo que da la impresión vaga de la plenitud". ¿Y acaso el teatro, arte espaciotemporal, no finca su esencia en esa lucha por la conservación, en la repetición del acaecer otra vez en presente, jugando a la vez a "vivir en el espacio" y a "durar en el tiempo"?

El hombre puede, en un acto mental, hacer la abstracción del tiempo; puede pensar el tiempo atemporalmente; pero una u otra cosa ha de hacerla *ex-tempore*. El teatro se instala e instala siempre *ex-tempore*. Su esencia va envuelta en presente y exige presencia. Desde el presente, puede ser pasado; pero, aunque evoque, su dirección desde el presente es siempre futuridad. El tiempo-teatro, en este sentido, incluye además del tiempo-duración y del tiempo-conservación o espacio, el tiempo social o repetición. El tiempo-teatro es, en sí, tiempo objetivado por todos los hombres de un mismo lugar, de una misma civilización, frente a un mismo espectáculo. Y en tal sentido, a cada nuevo hecho teatral donde funciona el tiempo-teatro le cuadra la idea expresada por Ramón Pérez de Ayala en *Janus y las Humanidades clásicas*: "Todo lo nuevo es el presente de un pasado".

Sin forzar los términos de esta exposición sobre tiempo y teatro, y atento a algunos de sus enunciados, cabe cerrarla con la proposición de un postulado: tiempo y teatro son valores concurrentes que conciernen a la esencia de lo humano. En tal aspecto, tiempo y teatro son términos del mismo signo.