

MASCARAS Y ROSTRO DE LUIGI PIRANDELLO

POR

OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA

La vida es el reflejo del teatro.

OSCAR WILDE

Vida y Teatro.

El acontecer de la naturaleza primera. Una segunda naturaleza como acontecimiento creado.

Reflejándose en esos dos espejos de la existencia, la figura de Luigi Pirandello, historia y realidad de hoy. Si todavía pudiera transitar por las calles del mundo—«maravillosa escuela para el escritor» se le oyó decir alguna vez—, con seguridad que seguiría abriendo y cerrando interrogantes en el aire, con el propósito de apresar esa imagen escurridiza que problematizó su vida y aquilató su potencia de creador: el hombre, ser conflictuoso, incógnita de un teorema que permite siempre la próxima demostración, proponiendo infinidad de hipótesis y de tesis aventuradas que no pueden dar en el blanco de la respuesta final y definitiva.

Pirandello—al igual que Miguel Angel, su lejano compatriota en las distancias y en el tiempo—quiere considerar al ser humano como la *voluntad privilegiada* de la Creación. El Florentino amasó los gigantes que lanzó al espacio para que se enfrentaran con todas las fuerzas mayúsculas; el Siciliano—cuatro siglos más tarde—escribe la figura del hombre agigantado en su complejidad, obligándolo a sostener una lucha difícil con su propia imagen y con la de sus semejantes. Miguel Angel pudo haber sido el escultor del Prometeo; Pirandello el escritor de otro Edipo.

Preocupado por el destino de su mundo fantástico, obsesionado por manejar los hilos de las marionetas que lo pueblan, el dramaturgo se olvida de *vivir* la vida, porque le urge *escribir* la vida; y mientras intuye, elabora, da, se entrega y se realiza, va dejando fluir espontáneamente su existencia.

Este es el Pirandello que deseamos recordar, multitud de *máscaras* que miraron más acá y más allá de la epidermis, *rostro* que aspiró a reflejar el sendero esclarecido del conocimiento. Para que rostro y máscaras se identificarán, trató de encontrar al hombre bucean-

do en el interior de su propia conciencia; el descenso en vertical se detendría en el instante en que apareciera el hombre. Cuando quiso darse cuenta, ya estaba navegando por el océano de los universales.

Maestro del arte, inventó para el teatro una vibración desconocida; energía que mantiene viva toda su producción, con una inalterable posibilidad de presente. Alentados por esta *actualidad sin tiempo*, intentaremos provocar un diálogo con el universo que traduce los enunciados esenciales de su espíritu.

El hombre Pirandello saltó al escenario impulsado por el deseo de colocarse frente a esa dualidad atrayente que lo atormentaba: el hombre y el arte lo estaban esperando para provocarlo. Alcanzaba a distinguirlos a través de la luz engañosa proyectada por las candilejas. Interesado por arrancar las *máscaras* que disimulan la verdadera naturaleza de esa incógnita llamada Hombre, dejó al descubierto el *rostro* imperturbable de aquella inmortal naturaleza denominada Teatro.

Desde el palco escénico se propuso cumplir la aventura de recorrer un abismo. Los pasos del héroe, que provoca la audaz zambullida, sacuden una soledad profunda y oscura. Buscar. Encontrar... La voz del descubrimiento abarcará la dimensión de otro abismo, alargado y penumbroso. Explicar. Comunicar...

¿Encontrarse? ¿Comunicarse? ¿Pirandello?... En la inmensidad de un vacío inundado por las apetencias insatisfechas que arrastra el protagonista de la aventura se reúnen las frases que acuden al llamado. Respuestas, palabras, *sacos vacíos* que se llenan con una verdad sospechosa y discutida.

También nosotros nos acercamos al tablado; allí encontramos a nuestro autor, rodeado por una serie de *fantasmas* que accionan y conversan. Si nos comprometemos a representar el papel del *espectador ideal*—frase con la cual algunos teóricos quieren caracterizar al coro griego—, no resultará difícil vislumbrar nítidamente la fibra íntima del teatro (el dramaturgo la conocía bien, su piel era esa fibra). Y además llegaremos a saber de qué manera penetró en el pensamiento el escritor de Sicilia, para enriquecer los contenidos de ese arte, con su pluma inquieta y descontenta.

Vida y Teatro. Filosofía y Creación.

Luigi Pirandello en su Centenario.

EL TEATRO, ESCENARIO DE LA EXPRESIVIDAD

Pirandello abrió de par en par las puertas del teatro, irrumpiendo en sus dominios para rebelarse contra las normas de todo sistema es-

tablecido. El estandarte que eligió llevaba grabada la imagen del hombre, protagonista absoluto de su producción teatral. El le proporcionaría la sustancia que necesitaba para llevar adelante sus propósitos revolucionarios (porque la revolución se definiría en los campos de batalla de la creación); para expresarse, necesitaba apelar al *ser que se expresa*.

Esta es una ley inexorable que se cumple en el teatro. El hombre es vida que acontece; el teatro la atrapa en un momento elegido y la transforma. Le hace cumplir el paso que va de lo natural de la existencia a lo artificial del arte.

Pero el teatro no es definitivamente artificial, ni tampoco se contenta con permanecer en la esfera de la simple naturalidad. El mundo que se manifiesta más allá de las candilejas se nutre con la artificialidad de la invención, ese «plus» que se agrega al primer mundo ya creado, realidad justificada por el cumplimiento de la propia existencia que le va dando un sentido. Sin embargo, los protagonistas y responsables de ese mundo artificial, los hombres que van a vestir el traje de su personaje, esconden el ser de otro *personaje*, estrechamente vinculado con el ser humano que los contemplan y escuchan, desde la realidad de sus asientos.

El triángulo se completa con otro vértice artificial. El abismo alargado y penumbroso donde permanece el público, vive una experiencia extraordinaria. El espectador que participa de una representación debe abandonar su estado de habitualidad, para poder ingresar en lo excepcional que le propone el mundo de la fantasía. El centro generador es un conflicto, un *choque de voluntades*, situación que provoca la fiesta ritual que se cumple en escena, gracias a los actores de *excepción*, verdaderos maestros del *oficio*.

El teatro falsea la realidad primera de los seres y de la vida, con el fin de sumergirse y permanecer en la realidad *sin apariencias* de esos seres y de esa vida. Es una consciente irrealidad creada con la materia de la realidad, o, mejor aún, es una nueva forma de ser de la realidad.

Es por esa razón que el teatro re-presenta, vale decir, *vuelve a presentar*—como reflejada en un espejo cóncavo o convexo—la existencia con todos sus matices aparenciales; y con la energía que sostiene y ordena el devenir de esas imágenes, se va estructurando una forma expresiva hecha de realidad y fantasía, en un espacio y un tiempo inventados.

En ninguna de las manifestaciones artísticas el hombre vuelve tantas veces la mirada sobre sí mismo, como en el teatro. La acción teatral comporta una situación de narcisismo insatisfecho; la superficie

del lago donde afloran las imágenes translúcidas que incitan a crear un pasado vigente, un presente en acto o un futuro que se resuelve como intuición o conocimiento anticipados, ha ido narrando la historia del teatro. Y el lago tiene mucha agua todavía...

Pirandello llegó a la orilla con reflejos y se detuvo a escribir. Allí permaneció hasta que la muerte lo invitó a hacer un viaje; para poder seguirla tuvo que interrumpir el diálogo que sostenía con «Los gigantes de la montaña».

Detenida su vista en el lago, rasca la superficie; quiere *encontrar* al hombre, volver a él, a sí mismo, a la humanidad entera, en una actitud de narcisismo insuperable. Pero no desea estar solo, debe compartir la experiencia con sus semejantes. Entonces los reúne en la sala de un teatro para que ellos también se vean y se sientan reflejados, pero ahora en las cristalinas imágenes que él les ofrece intencionalmente.

En ese espejo que es el escenario *se ve* el espectador, protagonista original de una serie de situaciones que *devienen* en el tiempo, acusador de la existencia. Gracias al hombre que existe en el espectador resulta posible la creación del personaje, ilusión conseguida para *hacerle ver* a ese ser humano que está en la sala la imagen de su propia existencia que ha quedado desnuda después del des-ocultamiento.

Es evidente que el hombre se interesa por el teatro, porque se reconoce en los fantasmas de la escena. Por eso va, para encontrarse con una imagen que a pesar de ser desconocida en lo aparente, deja traslucir un sobrentendido pre-conocimiento. De lo que no se da cuenta quizá al entregarse (sólo entregándose podrá llegar al encuentro) es de que «se metamorfosea... y participa de un mundo que no existe: un ultramundo», pensamiento acertado de Ortega y Gasset, pensador para quien el teatro es «la más extraña, la más extraordinaria aventura que al hombre acontece».

El autor es el responsable directo de esta extraña aventura. Pirandello imaginó y dio forma a muchas aventuras extraordinarias; al actor (encarnación de sus personajes) le confió la empresa más difícil: establecer una relación de compromiso entre el personaje que lo hace ser en ese momento y en ese lugar, y la persona del *otro* que lo enfrenta desde la oscuridad de la sala, atento, en suspenso.

Si «cada hombre es el individuo que es, en cuanto es una relación con todos los otros individuos», según afirma Enzo Paci, la necesidad de ser del personaje y la razón de ser del hombre-espectador se explican en aquella relación provocada por el dramaturgo.

Ser en el otro es una verdad a la que apunta el telos del teatro. Ser en el otro involucra una comunicación espiritual sobrentendida;



Seis personajes en busca de un autor



PIRANDELLO

el teatro agrega una transferencia de nuevas posibilidades, de nuevas aperturas. Pirandello fue escéptico con respecto al auténtico contacto comunicativo entre los seres humanos (no nos comunicamos, no podemos conocernos), pero nunca rechazó la oportunidad de transmitir ese escepticismo. Otra paradoja que se explica: intentaba comunicarse con su semejante, para expresar su sentimiento sobre la incomunicación.

Para llegar al *otro* y penetrarlo, inventó una familia de fantasmas, hijos de la imaginación que lo visitaban sin haberse anunciado, y de los cuales no podía desprenderse hasta que no les insuflara el soplo de vida que exige el personaje, para poder alcanzar la eternidad.

Entusiasmado con las criaturas que ve nacer día a día, en pocas horas, en el segundo de una aparición, utiliza sus energías creadoras para mantener un diálogo ininterrumpido con la realidad y la fantasía. De esas pláticas—improvisadas al comienzo, discutidas, sistematizadas luego con rigor—nace un teatro nuevo, la expresión que solicitaba un estado de crisis evidente.

¿Crisis de quién? ¿De qué? Del orden establecido, de los valores reconocidos, del conformismo, que es detenimiento. Pirandello hace temblar el muro existencial donde se recuesta la conciencia del individuo. Vuelve una y otra vez a sacudir los estratos profundos del yo. Pregunta sin desfallecer, aun en las cláusulas afirmativas; y con cada réplica que encuentra para liberar a esas conciencias (y por supuesto la suya) de sus conflictos existenciales, va escribiendo un teatro, el suyo, orgullo de la creación artística.

EL «ETERNO FLUIR» Y LA «FIJACIÓN DE LA FORMA»

Los entrecomillados encierran el carácter específico que otorga Pirandello a la vida y al arte.

¿Qué es el arte? ¿Cómo se manifiesta la vida? ¿En qué estado de relación se encuentran estos dos *sustantivos*? El mismo dramaturgo podrá responder a estas preguntas—que él también se habrá hecho tantas veces—, entregándonos uno o dos pasajes de su conocida comedia *Esta noche se improvisa*.

Hinkfuss, el director de una compañía que ha decidido improvisar una representación, se mezcla con el público y en un momento dado se dirige a él con estas palabras reveladoras: «Existe una profunda contradicción entre arte y vida. La vida tiene por ley... no estar quieta mucho tiempo ni moverse siempre... Y es menester que la vida esté quieta y se mueva; el arte, en cambio, es estabilidad en la in-

movilidad de su forma. Por eso el arte es el reino de la creación cumplida, mientras que la vida se halla, como debe ser, en una formación infinitamente variada y mudable.»

Si la vida es un continuo acontecer, sin fin previsto, resultará imposible conocerla. En esta declaración del director de escena hay un renunciamiento silenciado, porque el devenir permanente que es la vida, no se deja ni se dejará aprehender jamás en su totalidad.

El arte en cambio fija en una forma —captable y por lo tanto cognoscible—, un momento determinado del eterno fluir de la existencia que se manifiesta. Es como si se detuviera *sin apremio de tiempo*, el acto de existir, para tomar una forma aparentemente definitiva.

Podemos atrevernos a pensar que es definitiva sólo en apariencia, después de escuchar nuevamente a Hinkfuss cuando sostiene: «Si una obra de arte sobrevive se debe solamente a que aún podemos apartarla de la fiijeza de su forma; liberar dentro de nosotros esta forma, distinta según los tiempos y variada entre uno y otro; varias vidas y no una...»

Esta multiplicidad de vidas se enriquece —en el caso del teatro—, en cada función, en cada lectura del texto. La obra debe resultar *re-cién aparecida* (aunque la conozcamos de memoria), porque la situación de cada experiencia también está condicionada por un inédito juego especial de coordenadas vitales.

Pese a esta diversidad aparential —importante y necesaria, porque la hace ser *aquí y ahora*—, la obra de arte es para nuestro dramaturgo una realidad abordable que se puede llegar a conocer, una vez pasada por el tamiz de la razón; en cambio la vida es un misterio inasible e indescifrable (premisa a la cual sólo corresponde agregar el silencio).

El sistema de ideas que enfoca así el problema de la existencia y el de la creación confirma y subraya la frase de Oscar Wilde, con la cual asegura que la vida es el reflejo del teatro. Francis Fergusson, por su parte, contribuye a sostener la teoría, en el estudio que hace de una obra de Pirandello. El exegeta norteamericano le concede el mérito de haber invertido la convención del realismo moderno, porque «pretende que el escenario no sea el salón familiar, sino que el salón familiar sea el escenario».

Uno de los temas más apasionantes dentro de la producción pirandelliana es el que se refiere a la creación de los personajes; los traeremos al papel para conocerlos y para que nos revelen su misterioso origen.

Todos los personajes teatrales tienen un nacimiento. Pirandello *sabía* (por ese imponderable que no se pone en dudas), que «el naci-

miento de una criatura humana es el paso que se realiza al atravesar el umbral que separa la nada de la eternidad».

¿Cómo se explica la intervención de la nada? ¿En qué forma se atraviesa el umbral de la creación?

En *La tragedia de un comediante*, el dramaturgo cuenta que un día por semana lo visitan ciertos seres de naturaleza particular y distinta, que se le acercan y le hablan. Son «seres vivos, más vivos que los que respiran y actúan; quizá menos reales, pero más verdaderos», según la descripción del doctor Fileno, visitante que acaba de tomar la palabra.

El personaje de la fábula coloca en primer plano uno de los problemas más discutidos por la filosofía de todas las épocas: el que se refiere a la realidad y la verdad, a la esencia y la existencia. Pirandello, auténtico hombre de teatro, no se detiene demasiado en los entretelones filosóficos; le atraen sobremanera los personajes recién llegados, tal como se presentan en el jardín de su casa.

Cada personaje es una *aparición* con vida potenciada, que espera el momento de comenzar su existencia; él también puede ser dueño de un permanente fluir con el cual se justifique su aparición y su continuidad en el tiempo.

¿De qué manera se produce el alumbramiento? Pirandello lo explica sin titubeos: «Basta con imaginar y en seguida las imágenes cobran vida. Es suficiente que una cosa esté viva en nosotros, para que ella sea la razón de sí misma, por virtud espontánea de su propia vida.»

La *aparición* pirandelliana es una imagen («basta con imaginar...») concretizada en una forma que reclama existencia. Si aparece y el autor la abandona, *deja de ser* antes de haber nacido; si por el contrario la acepta, recibe una energía primera que se resolverá en situaciones y acontecimientos. Gracias a dicha energía podrá transponer —si lo merece— el umbral de la nada, y una vez responsable de su vida, conquistará la eternidad prometida por el demiurgo.

Pirandello se complace en replantear el problema de la creación en *Diana y la Tuda*, comedia donde dos escultores (el maestro y el discípulo) esgrimen y definen los contenidos de la vida y del arte. Mientras tanto, Tuda, la modelo, posa para inmortalizar a Diana. Releyendo algunas páginas, escuchamos a los protagonistas:

SIRIO (refiriéndose a Tuda).—Hoy ya no más la de ayer; mañana no ya la de hoy; cada segundo, otra. ¡Tantas! Yo hago una (señalando la estatua): ¡ésa para siempre!

TUDA.—¡Gracias! ¡Una estatua!

GIUNCANO.—Una y para siempre. ¿Entonces no morirá nunca?

SIRIO.—Ese es el oficio del arte.

GIUNCANO.—Y el de la muerte.

¿Cómo explicaría Giuncano su idea sobre la muerte? No tarda mucho en aclararlo: «... si vivir quiere decir morir en cada momento, cambiar a cada instante, ésa (refiriéndose a la estatua) no muere y no cambia más. Muerta para siempre, ahí en un acto vital. La vida se la das tú, si la contemplas sólo un segundo».

La reflexión del viejo maestro propone un tema nuevo: el problema de la creación y el destino de la obra de arte. Pirandello abarca el antes y el después, observa al creador y contempla al espectador. Con estos elementos formula una teoría donde la vida, el arte y la muerte realizan saltos mortales en los abismos.

El nacimiento y el destino de los personajes teatrales, en nada difieren de aquellos que cumple la estatua. Lanzados al mundo, re-viven cada noche sus angustias y sus alegrías. Nunca abandonan su condición de formas fijadas en el tiempo, que resisten al tiempo; mientras la existencia se cumple a medida que *deja de ser*, la criatura creada vive porque es *permanencia*. Uno de los personajes más destacados de la escena pirandelliana, lo explica con gran sencillez: «Quien tiene la suerte de nacer personaje vivo puede reírse hasta de la muerte. Ya no muere. Morirá el hombre, el escritor, instrumento de la creación; el personaje creado ya no puede morir».

Esos eran los seres que visitaban al dramaturgo todos los domingos; una vez que el autor les daba lo que ellos necesitaban, ya podían enfrentarse con el espacio que les ofrecía la escena, la luz sofocante del *spot* y la tiranía del director.

SE NECESITA UN AUTOR

Seis personajes nacidos vivos quieren vivir. «... criaturas de mi espíritu —se lee en el prólogo de la obra— vivían una vida que era la suya y no más la mía». Con sus vidas a cuestas, deseando expresarlas —vivirlas, para ellos—, recorren el mundo de la fantasía esos *Seis personajes en busca de autor*.

Maravillosa complicación; personajes construidos con pluma maestra, que siguen buscando —todas las tardes y todas las noches, en cualquier lugar de la tierra— el autor que no aparece.

Extraordinaria revolución en el seno de la literatura dramática. Pirandello les dio la oportunidad del nacimiento, provocando con ello la desventura de un *destino sin destino*; por esa razón la obra no

concluye, el tejido se desintegra y las moléculas quedan sueltas, indefinidas en cuanto integridad vital y continuidad en una relación existencial. Sólo resuena la carcajada de la Hijastra, a manera de grito condenatorio que anticipa la suerte de una tragedia ininterrumpida.

Cuando los seis personajes llegan al teatro para hablar con el director de escena, están ansiosos por *Vivir su propio drama*, porque «Todo fantasma, toda criatura del arte debe tener un drama; es la razón de ser de su existencia». En cambio los actores son capaces únicamente de *representar* un drama, de interpretarlo.

Desde este ángulo de observación, queda bien establecida la diferencia entre *ser* y *parecer*. Los personajes *son*, los actores dan la *ilusión* de que son el ser del personaje.

¿Qué relación se establece entre actor y personaje? Una vez más, el dramaturgo se hace portavoz de su verdad. El mismo padre del grupo de los Seis, se lo aclara al director con estas palabras: «¡Hacer que parezca verdadero lo que no lo es, sin necesidad, como por broma! ¿No es el oficio de ustedes, dar vida en la escena a personajes imaginarios?» Y cuando el director le hace saber que su compañía ha tenido «el honor de haber dado vida, aquí, sobre las tablas, a obras inmortales!», el padre le responde acaloradamente:

«¡A seres vivos, más vivos que aquellos que respiran y visten trajes! Menos reales quizá. ¡Pero más verdaderos!» Y más adelante continúa: «...la naturaleza emplea la fantasía humana como instrumento, para poder proseguir, perfeccionándose su obra de creación... ¡También se nace personaje!»

Así nació él, el Padre, a quien acompaña la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho y la Niña, con la esperanza de vivir, «al menos por un momento», en los actores de la troupe que han elegido.

En esos *intérpretes* que deben aceptar el juego..., «porque sólo jugando —recalca el Padre señalando al primer actor—, aquel señor que es “él”, debe ser “yo”, que soy “yo”, éste». Brasa candente a la que se acerca Pirandello sin temor a quemarse, para demostrar su clarividencia con respecto a la esencia de la interpretación.

El mismo autor debe pasar por esa misma situación del *desdoblamiento*, cuando crea sus personajes. Se lo ve a *él como él*, dialogando, luchando con *él como personaje*. Cuando el ser creado adquiere una forma definitiva, el autor deja de *ser en el otro*, y el personaje comienza a vivir su existencia. Y en el momento que esta imagen pretenda adueñarse del escenario, tendrá que *ser en el otro* (en el actor), para hacerse realidad visible. Del mayor o menor grado de identificación entre actor y personaje, dependerá, en este aspecto, la fuerza expresiva de esa ilusión que es el teatro.

Se vuelve así al problema del *ser* y del *parecer*, ahora en la persona del actor. El intérprete se esfuerza por aferrarse a su vida personal, porque tiene conciencia de que al encarnar—vale decir, *hacer carne*—tantas vidas como le proponen los personajes, la suya corra el peligro de *dejar de ser*.

Es el caso especial de Donata Genzi, la protagonista de *Encontrarse*, otra comedia donde se han confiado al teatro y a la vida, los papeles protagónicos. La actriz, muy famosa, trata por todos los medios de descubrir su ser íntimo; entregada a la existencia de sus personajes, se olvida de vivir la suya. Ha vuelto muchas veces a sí misma, pero hasta el presente no ha conseguido *encontrarse*.

La oímos confesar sus deseos: «... Vivir, sí, tener una vida para mí...; sí, porque hasta ahora yo nunca me he pertenecido a mí misma... He vivido siempre como fuera de mí misma..., ahora quiero estar "aquí" y ser yo, yo.» Y cuando se refiere a los personajes que le tocó interpretar, recuerda con desaliento: «... Para encontrar la vida..., ¿sabes qué debí hacer? Buscarla, sentirla en otras criaturas que la tenían..., seres de la fantasía a los que les di la verdad de mi cuerpo, de mi voz. Cientos de casos... los he vivido en escena.»

Entonces, El, su amante, le reprocha: «Pero no eran verdaderos.» A lo que Donata responde: «Por eso ahora estoy en una situación "verdadera"..., quiero saber... cómo soy yo, yo, en esta vida que al fin tiene que ser *mía*.»

En el último parlamento de la comedia, la gran actriz escucha lo que ella misma se dice:

«... Encontrarse... Sí... Afortunadamente una se queda con sus fantasmas, más vivientes y verdaderos que todo lo que vive y es real... Y esto es verdad... Y nada es verdad... Sólo existe una verdad: debemos crearnos, crear. Únicamente así, nos encontramos.»

Donata Genzi vive el tormento del ser y el parecer. Desde que aparece en escena construye una máscara que oculta su rostro, y ahora siente—como le ocurría al «comediante del arte»—que la máscara se pegó a su piel, se hizo piel. Entregada a la pluralidad, ha perdido el rostro y no puede *encontrarse*. Estará salvada cuando decida *crearse, crear*.

Los seis personajes que buscan un autor proponen una «Comedia por hacer»; en cambio Donata está dispuesta a dejar la comedia para *hacer su vida*. Podríamos decir que el proceso que se inicia con los seis personajes vestidos de luto culmina con las experiencias de la intérprete, que se siente atrapada por todos los fantasmas que la han desdibujado ante sí misma.

Seis personajes en busca de autor no se agota con el problema del

nacimiento de cualquier personaje dramático; está presente, en el transcurso de toda la obra, el hombre en su relación con los demás y consigo mismo. Capítulo especial, que origina una teoría auténticamente pirandelliana.

EL ROSTRO Y LA MÁSCARA

Rostro y máscara preocupan a nuestro dramaturgo. El hombre tiene un rostro, pero luce infinidad de máscaras: le ofrece una distinta a cada ser humano que lo contempla; y se ofrece una variedad incalculable todas las veces que se atreve a contemplarse. La multiplicidad, el cambio constante, conducen a una inevitable *des-identificación* del ser, y en ello radica el secreto del desconocimiento que el hombre tiene del *otro* y, lo que es peor aún, de sí mismo.

Cuando nos observamos, producimos el encuentro con la imagen de una máscara. Observarse significa establecer una relación primera entre *yo* y *tú*, en la cual la dualidad no trasciende los límites de la individualidad. Al observarme soy *dos*: yo que observo y yo que me observo (está creado el otro que soy yo mismo para mis ojos inquisidores).

Pirandello profundizó también en los contenidos y alcances de esta situación existencial. Está de acuerdo en que todo lo que es natural, vive; pero aclara que el hombre, además de vivir es capaz de *sentirse vivir*, sentimiento capaz de transformarse en *pensarse vivir*. El pensarse vivir estructura formas, concretizadas en la *personalidad que se construye*. Ese continuo hacerse es lo que va a definir al ser, sin proponer jamás una estructura definitiva. Con la forma *fijada* por la muerte, se inicia una nueva situación, inexplicable.

Ser es hacerse resulta entonces un axioma clave, aceptado sin discusión. Pero en el transcurso de una evolución constante, afloran interrogantes y dudas. El personaje pirandelliano se pregunta permanentemente: ¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Cómo soy? ¿Quién eres tú? ¿Y vosotros?, preguntas que se multiplican y se mezclan con las respuestas.

Siguiendo la trayectoria que éstas le señalan, debe ir al encuentro de una imagen desnuda—él mismo hecho imagen—, «víctima de la inmensa nada que lo rodea». Identificado con esa soledad, el personaje—y, en consecuencia, el hombre que hay en él—debe aceptar la verdad de Pirandello: «se hace un vacío alrededor de nosotros, un vacío extraño como una suspensión del tiempo y de la vida, como si nuestro silencio interior nos hundiera en los abismos del misterio».

El dramaturgo quiere hacer pie en zonas abisales, pero la falta de luz lo ciega y le impide ver el fondo. Cada vez que intenta penetrar en el mundo del otro, o se preocupa por volver la mirada sobre sí mismo, el ser humano se enreda en los hilos de la desesperanza. Toda vez que desea confundirse con los otros, *estar* en ellos, *ser* en ellos, recibe el eco de una negativa contundente. El mismo, que cambia a cada instante, llega a ser *cien mil*, y, en consecuencia, podría ser *ninguno*.

A pesar de todo, Pirandello no se desalienta; elige la figura del hombre y se dispone a des-ocultar su imagen verdadera; está convencido que debajo de las máscaras engañosas de la existencia se oculta aquella máscara *definitiva desde el comienzo*, llamada rostro.

Mientras se divierte quitando y poniendo máscaras, escribe, atento a los dictados de la intuición y el pensamiento. Escucha a ese hombre que es él, uno entre cien mil, para transmitir los contenidos de la voz que le habla. ¿Quiénes son los escuchas?

Esos otros multiplicados al infinito que se reúnen en una sala de espectáculos. La comunicación entre personaje (*médium* que sirve al autor) y espectador—cómplice de ese personaje— es la consecuencia de una relación primera entre el mundo de la realidad—vida natural— y el universo de la fantasía—vida inventada.

Establecida la *comunicación*, el público participa del pensamiento del dramaturgo. En los *Seis personajes...*, y a propósito de las reflexiones anotadas se oye la voz convincente del padre:

«Todos llevamos dentro un mundo de cosas... Y ¿cómo podríamos entendernos, señores, si mientras en las palabras que yo pronuncio pongo el sentido y el valor de las cosas tal como están dentro de mí, quien las escucha, inevitablemente les da el sentido y el valor que tienen para él, de acuerdo con su mundo? ¡Creemos entendernos, pero no nos entendemos nunca!»

Y en otro pasaje: «Para mí el drama está aquí, señor, en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros se cree “uno”, pero no es verdad; es “tantos”, señor, “tantos” según las posibilidades de ser que hay en nosotros. “Uno” con éste, “uno” con aquél, completamente distintos. Y con la ilusión, a pesar de todo, de ser siempre “uno para todos” y eternamente “este uno” que nos creemos en todos nuestros actos».

Máscaras y rostros que se iluminan y se desvanecen. Indefinición total, resaltada por aquella consecuente carcajada trágica, la catarsis que la venganza aconseja a la Hijastra. Drama angustioso que no llegan a vivir los *Seis personajes en busca de autor*.

No sin razón *Así es (si os parece)* está considerada como una de las obras más características del teatro de Pirandello. En esta comedia, el autor permanece en el tema del *parecer ser*, pero introduce la locura como elemento desencadenante de una compleja confusión dentro del enmarañado tejido existencial.

A la realidad, que es ésta, la que vivimos cotidianamente, sin cuestionarla demasiado, se agrega ahora otra realidad —la del demente—, que se justifica dentro de los horizontes de su razón de ser. La coexistencia de esos dos mundos favorece a las especulaciones del intelecto; uno de los portavoces es Laudisi, personaje en el cual se podría reconocer al escritor.

¿No resulta familiar, para la pluma pirandelliana, esta reflexión de Laudisi?: «Los veo tan entusiasmados por tratar de saber quiénes son los demás y de qué modo son las cosas, como si los demás y las cosas fuesen por sí mismas de tal o cual modo.» El subjetivismo que salta a la vista, identifica al comendador Laudisi con el autor de esta «Parábola en tres actos».

El primer acto se cierra con la carcajada de dicho personaje, al comprobar que todos sus parientes y amigos han quedado consternados ante la doble declaración de una locura incurable (la de la señora Ponza, y la de su yerno). El se da perfecta cuenta de que es imposible descubrir el rostro de la verdad, porque cada uno defiende la verdad que quiere que sea. Por esa razón, insiste en subrayar la confusión, con esta pregunta sin respuesta aparente: «¿La verdad? ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!»

En el segundo acto comienza a elaborar una larga explicación acerca de lo que ve y oye. Reconoce que «la realidad consiste... en el espíritu de esas dos personas, en donde no tengo forma de entrar sino a través de lo que ellas mismas me dicen».

Yerno y suegra están «¡condenados al extraordinario suplicio de tener delante, uno al lado del otro, fantasma y realidad, sin poder distinguirlos!».

La verdad en boca de estos dos personajes enturbia la claridad del pensamiento. Es por ello que Laudisi previene a sus interlocutores: «Creed a los dos, a la señora Frola y al señor Ponza, o no creáis a ninguno de los dos; da lo mismo.» La verdad permanecerá en un constante e indefinido balanceo.

En la escena final, la señora Ponza plantea con su intervención una problemática apasionante. Ella también visita la casa del consejero Agazzi, vestida de negro, con el rostro cubierto por un velo:

SEÑORA PONZA: ... ¿la verdad? Es ésta: Yo soy, sí, la hija de la señora Frola...

... Y la segunda esposa del señor Ponza.

—¡Y para mí no soy nadie! ¡Nadie!

EL PREFECTO: Ah, no. ¡Para usted, señora, tiene que ser una u otra!

SEÑORA PONZA: No señores; para mí yo soy aquella que se me cree.

La señora Frola —lo mismo que la señora Morli en otra comedia— es «dos en una»; pero, además, ha dejado de ser ella. No es una actriz (como Donata) y, sin embargo, representa constantemente el papel que le han asignado los fantasmas que la despersonalizan.

¿Son aquellos los fantasmas, o, en realidad, la figura fantasmal resulta ser la señora Ponza?

Laudisi no puede resistir al comentario, y cuando la figura enlutada se aleja, exclama con tono doctoral: «He aquí, señores, cómo habla la verdad. ¿Están contentos?» Y con una estrepitosa carcajada se encarga de mantener la intriga en la que se confabularon los fantasmas y la realidad.

MONARCA EN UN TIEMPO DETENIDO

En *Enrique IV*, Pirandello desafía al tiempo, haciéndolo adelantar y retroceder según la voluntad de la locura. Las hojas del calendario se han embarullado y no consiguen retomar el ritmo del sistema cronológico.

En esta comedia todos juegan al engaño de manera consciente. El monarca inventado, que se supone vivir lejos de hoy y en otro lugar, se burla de esa cohorte que simula creer en la farsa. Enrique IV resulta cómplice de Laudisi; todo lo que éste alcanza a inferir es puesto en práctica por el protagonista a quien todavía se cree loco. Su disfraz y su mundo —supuestamente válidos para él—, le permiten hacer filigranas con la verdad y la mentira. Finalmente, su clarificada locura será la que triunfe.

Desde que se alza el telón, el espectador intuye o se da cuenta de que Enrique IV no es ya Enrique IV, sino el individuo «resignado a mirar sin esperanzas las vanidades de un mundo destinado al error y a la injusticia y condenado a no conocer jamás su verdadero rostro», según el criterio de Auréliu Weiss.

Las impactantes reflexiones del monarca sólo se justifican en ese deambular por las tinieblas de la razón. Enrique IV habla desde la lejanía, desde ochocientos años atrás; pero él sabe muy bien que vive ochocientos años después. No le conviene *ser ahora*, porque con su

atraso ha conseguido abrazar la libertad, y no está dispuesto a perderla.

El rey representa la comedia. Pirandello introduce nuevamente el teatro dentro del teatro. En los movimientos peligrosos realizados para escapar de la trampa (los disfrazados que lo rodean también fingen), las mejores jugadas las hace el monarca. El dispone las piezas para el jaque mate, pero al final de la partida tendrá que resignarse a volver a su conocido cuadro del tablero.

Enrique IV ha hecho retroceder los relojes; sin quererlo, se transforma en el protagonista del tiempo. Está perdido en una temporalidad inexistente. Al recobrar su normalidad, no puede recomponer un paréntesis de su vida que se le ha escapado. Vivió en el ser de otro, de un monarca que entró en él, para privarlo de la continuidad en el tiempo.

Tiempo en el que convendría dejarlo suspendido, porque—según opina otro personaje— «si se pretende hacerlo saltar con un empujón..., será tal el vértigo del salto, que cuando caiga entre nosotros...».

Por su parte, el rey no se lamenta de su locura, ni se preocupa por saltar en el vacío temporal. Lo escuchamos argumentar:

«¿Os dais perfecta cuenta de lo que significa hallarse ante un loco? Pues es hallarse ante alguien que sacude desde sus fundamentos todo cuanto habéis construido en vosotros, en torno vuestro: la misma lógica de vuestras construcciones. Y ¿qué queréis que sea?... ¡Benditos sean ellos! Los locos construyen sin lógica, o con una lógica propia que vuela como una pluma.»

La realidad del loco nada tiene que ver con esa otra que se construye el cuerdo. Pero ¿quién está más cerca de la verdad?...

Enrique IV les hace ver a los «consejeros secretos» el tiempo que han ganado. Desde ahora pertenecen a la historia, porque respirando en nuestro siglo viven la apariencia temporal de ochocientos años antes. Son *ricos de tiempo* y, a partir del descubrimiento, «no cambian más, ya no pueden cambiar»; están... «¡Fijados para siempre!»

¿Qué personaje teatral puede vanagloriarse de ser historia y presente, por espontánea dadivosidad de un loco? De un loco que se sabe curado y tiene conmiseración de sus semejantes, porque viven su locura «con tanta agitación, sin conocerla y sin verla».

La máscara que el monarca lució durante veinte años cae en el momento que hiere a Belcredi. Las cartas del destino están sobre el tapete. Entonces elige otra vez la locura para hacer de ella una máscara perenne. Enrique IV no puede renegar del disfraz, si aspira a salvaguardar la existencia. Para ser hombre que deviene, está obligado

a seguir encarnando a ese personaje del *monarca en un tiempo detenido*.

LA LÁGRIMA DE LA CARCAJADA

Bernard Shaw sostiene que el teatro de Pirandello «arranca una lágrima junto con una carcajada»; afirmación acertada si se tienen en cuenta, sobre todo, las reacciones espontáneas de ciertos personajes, enfrentados con la realidad que están viviendo.

En el mundo artificial de la comedia pirandelliana, la burla, la bufonada, la fantochada, son máscaras a través de las cuales se advina el profundo dolor de la tragedia. Risa y llanto, entremezclándose para enriquecer la expresividad, dan nacimiento al *grotesco*, género dramático, cuya paternidad pertenece al escritor siciliano.

No es casual que los *Seis personajes en busca de autor* y *Así es (si os parece)* finalicen con una carcajada, forma superlativa de la risa. Por medio de la carcajada, la Hijastra descarga su odio sin promesa de olvido, y Laudisi encuentra en ella el oasis al que desea llegar cada vez que se encuentra en el desolado desierto de sus meditaciones.

Después de todo, son las ideas las que se burlan las unas de las otras, en un torneo sin vencedor y sin premio. Los personajes que actúan y piensan en el teatro pirandelliano (todos los razonadores de este teatro son hombres de una inteligencia superior), lo confirman. Viven la tragedia humana, tragedia sin dioses y sin héroes, sin destinos premeditados; esencia de lo trágico que nace y permanece en la intimidad del ser que está solo, fortalecido por la nada, consumiendo un tiempo que ha recibido en préstamo.

Existencia unipersonal que centralizó la atención y la acción del dramaturgo. Pirandello tomó al hombre en la totalidad de su primera persona; el aspecto social y el devenir histórico no provocaron la tentación de su pluma. En su afán por conseguir la fórmula del *Conócete a ti mismo*, se entregó íntegramente como creador y como ser humano. Risa y llanto fueron la arcilla con la cual modeló la imagen del hombre, en la que depositó una conciencia en permanente conflicto.

Preguntas, respuestas, caídas en el vacío, ascensión hacia la cúspide. Corolario: Inutilidad del saber. «Te quieres oponer. ¿A quién? Explicar. ¿Qué te explicas? No te explicas nada... Toda nuestra sabiduría, ¡nada!», dice Romero Daddi en *No sé sabe cómo*.

Sus conclusiones nihilistas no son el resultado de un capricho pasajero. Después de privar al hombre de la posesión de la sabiduría, agre-

ga: «Además de la vida humana construida por nosotros, está el mundo, el misterio eterno del mundo.» Aquí *se fija* la desesperación de muchos personajes pirandellianos, incapaces de des-ocultar la verdad eterna, cuyo secreto lo conoce «sólo Dios».

Sin embargo, su teatro está hecho de verdades. No hay más que abrir el libro que contiene la comedia *A la salida*; nos encontraremos con el personaje del Filósofo, imagen escénica de una existencia dispuesta siempre a dar el paso definitivo, para tratar de alcanzar la verdad.

El Filósofo comenta con el Hombre Gordo (dos apariciones que re reúnen en la puerta del cementerio del cual acaban de salir): «... Es la misma suerte de ese infinito que hay en nosotros, cuando por un tiempo se encarna en la apariencia que se llama hombre, perecedera forma sobre este grano de tierra perdido en medio de los cielos.»

La infinitud es inalcanzable; Pirandello se atrevió con la conciencia, pero prefirió callar cuando por su órbita vital pasó el infinito. Su obra alcanza hasta el más acá del hombre; después del límite, se hace la oscuridad impenetrable.

Siguiendo el razonamiento del Filósofo, podemos inferir que el ser humano es la vida fijada en una forma capaz de engendrar nuevas formas.

Y el arte, ¿no será el *rostro* del hombre, concretizado en la eternidad de una forma que lo simboliza? A lo mejor Pirandello, escéptico por naturaleza, no creyó en las multiformes máscaras que lo hacían ser «uno, ninguno y cien mil», pero tuvo fe en la obra que dejaba escrita, porque con su mano de artista se había sentido capaz de trazar, rasgo por rasgo, el rostro verdadero de su existencia.

Hoy el dramaturgo *es* en esa obra que está presente ahí, monolítica, inconfundible y para siempre. Su vida y su obra permiten hablar de las máscaras y el rostro de Luigi Pirandello.

«Que mi muerte transcurra en silencio...

... Nada de flores sobre el lecho y ningún cirio encendido.

Coche fúnebre de ínfima clase, el de los pobres. Desnudo. Y que nadie me acompañe, ni parientes ni amigos. El coche, el caballo, el cochero y nada más.»

Parte del testamento del escritor de las tierras itálicas.

Rompimos el silencio, con el deseo de incorporarnos al coro de voces que este año le nombran y le tributan un homenaje, para conmemorar el centenario de su nacimiento.

OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA
Rivadavia, 5484
BUENOS AIRES (ARGENTINA)