

## PIRANDELLO Y SU TEATRO

Quiero advertir, *a priori*, que prescindiré de los centenares de estudios que sobre Pirandello se han escrito, con mayor o menor acierto, desde hace veinte años hasta hoy (como aquellos de Galletti, de Tilgher, de Vittorini, de Cremieux, de Momigliano, de Pasini, de Alajmo, de Nardelli, de Starkie, de Siciliano, de Gómez de Baquero, de Ravagnani, de Mauriac, de Mignosi, de Baccolo, de Schiliró, de Monner Sans, etc.) en el intento de circunscribir mi enfoque dentro de los límites de una visión exclusivamente personal.

Mi propósito, pues, es dar una semblanza del Maestro fuera de toda prevención crítica y lugares comunes, adjudicándome la plena responsabilidad y paternidad de cuanto irá diciendo en el presente perfil confeccionado a través de la mera reapertura de su obra dramática.

Ni quiero entretenerme en discusiones o entrar en polémicas enfrentándome con los peculiares caracteres del teatro contemporáneo. Porque me propongo hablar de un solo autor y por tanto deseo no salir del objeto de mi argumento.

De ahí que la rápida mirada introductiva, en torno a algunas formas y tendencias de la producción teatral actual, que estoy por dar aquí, tiene valor solamente encuadrativo rehuyendo —a sabiendas— toda otra finalidad.

PIRANDELLO, EURIPIDES, SENECA.  
PIRANDELLO ANTE LA COMEDIA DEL ARTE Y EL TEATRO  
DE MASCARAS

Cierto es que para hablar de Pirandello sería necesario partir de Grecia y de Roma. Del psicologismo euripideo y

del frecuente uso en Eurípides de la *metábasis*, esto es del juego transformístico del personaje que precisamente en la contradictoria metamorfosis de la propia psiquis entra en crisis dramática, es decir en *agonía*, en lucha consigo mismo y con el mundo circundante; y de la concepción de Séneca que en la actuación psicológica de sus personajes sigue el lema que él mismo se ha dado: *natura duce uti*, esto es servirse como guía de la naturaleza por ser ella la mejor reveladora del mecanismo humano.

Y si también alguna sugerencia podrían ofrecer las *Sacre Rappresentazioni*, más de una sugerencia encontraríamos —siempre refiriéndonos a Pirandello— en la *Commedia dell'Arte* italiana, aquella misma que entre los siglos XV y XVII debía dar una contribución decisiva al nacimiento del teatro moderno. Que también aquel *dell'Arte* es, en embrión, el *teatro dello specchio*, si se piensa en la razón justificativa e implícita finalidad del enmascaramiento que tenía que servir al sentido antidótico y contradictorio entre *forma y contenido*, mientras era del *conflicto entre los opuestos* que debía surgir el *humor* o el elemento patético, fruto de la síntesis reconciliadora —a través del hábil juego mímico-descriptivo-narrativo— de las esferas *cómica y trágica* del yo. Por esto, como de la *Commedia dell'Arte* vienen, en tal sentido, las máscaras venecianas y como, en el mismo sentido, Ruzzante, Razullo, Coccodrillo, Pulcinella, Pierrot, Scaramuccia, Pantalone, Balanzone, Arlecchino, Brighella, etc., pueden —por muchos aspectos— ser considerados los lejanos precursores de Charlie Chaplin, así de aquélla y de éstos no poco tiene el teatro de Pirandello. Lo que en cierta parte —entendiendo *cierta parte* y no el todo— no resultaría difícil descubrir fijándose además en la estructura de muchos *héroes* del romanticismo, y por ello sería suficiente el sólo meditar en la influencia que tuvieron los cómicos italianos y Ariosto sobre el inmortal Cervantes y que Don Quijote, como personaje, tuvo a su vez sobre los románticos del siglo XIX.

Y nos hemos dirigido con la mirada tan lejos intencio-

nalmente: esto lo hemos hecho para poner los puntos sobre las íes ante el apresuramiento de ciertos críticos los cuales querrían encarcelar el genio del Maestro dentro de las exclusivas atmósferas de las corrientes más modernas y casi hacerlo un fatal hijo de aquéllas, desde el naturalismo al verismo con todas sus acepciones y pluridivisiones.

Lo que es hacer agravio al dramaturgo italiano, limitándolo y disminuyéndolo, perjudicando la universalidad de su obra y de su pensamiento. Que Pirandello, después de todo, tiene origen en Pirandello y —más allá de todas modalidades y modas— es su ecumenidad la que se presta de mil maneras a hacerlo ubicar por los críticos donde a cada uno bien o mal se le antoja.

LOS ULTIMOS CIENTO AÑOS DE PRODUCCION TEATRAL Y  
LAS ETAPAS DE LA TRANSFORMACION DEL  
VIEJO ORDEN AL NUEVO

Decir *teatro naturalista*, *teatro verista*, *teatro antiverista*, *teatro simbolista*, etc., es aludir a ciertos climas, a ciertos criterios, a ésta o a aquélla tendencia: es, en una palabra, hacer referencia a un *modus*, y por lo general en un sentido colectivo; es decir, más que a un modo, al modo de un *grupo* o de una *academia* o de una *escuela* delimitados dentro de un sector bien definido del tiempo y del espacio. Y es por esto también que nos parece conveniente, antes de afirmar en su singularidad la *manera* de Pirandello como exclusivamente suya, deslizar el ojo fugazmente sobre aquellas corrientes que buena parte de la crítica oficial indica o suele indicar como consanguíneas del teatro pirandelliano.

Raza, herencia, estirpe, ambiente son los cómplices directos de la personalidad humana en el naturalismo no exento de preconceptos. Los héroes y las heroínas puestos en la escena por el naturalismo resultan, por lo general, criaturas más o menos *standard*, frágiles y caducas, nativamente co-

rruptibles, centros de instintos en la mayoría de los casos ciegos e irrefrenables, empujados a la acción por una fuerza fatal, como si la de vivir no fuese la misión de autorealizarse día tras día dentro de la esfera racional y conciente de una ética trascendental, sino que el ejercicio mero y llano de la existencia individual en su estructura inmanente, responsable, ineludible de todo acto humano cual mecánico actuarse del *ser por el ser*.

Y cuando no es así, cuando la razón y el bien querer aflorando tratan de interponerse —para regular, para corregir, para encauzar los impulsos urgentes— he aquí, entonces, la sociedad, enferma y estropeada, pronta a impedir el paso a la razón y al bien querer, pronta a obstaculizarlos, pronta a derrotarlos. A menos que héroes y heroínas puestos en la escena por el naturalismo no traten de ponerse por encima de las contingencias y de sus semejantes, en el cual caso terminan por aislarse misantrópicamente, encerrándose en sí en la *turris eburnea* de la propia conciencia; o a menos que no salgan, por el contrario, al abierto armados de la mejor voluntad del mundo, circunstancia en la que —víctimas gratuitas de una fatalidad inexorable— tienen que sucumbir luchando en vano por la afirmación de un ideal, abstracto a la prueba, incomprendido por los demás, quedando injustamente abandonados al destino peor.

Subyugados por los instintos, o imposibilitados por la sociedad, o en actitud de pasiva renuncia, u otros tantos donquijotes en absurda cabalgata contra los molinos de viento, tal es la melancólica cuadrilografía de ejemplares humanos que nos brinda el naturalismo, yendo del bruto al corderillo, del cínico al alucinado, cada uno llevando sobre sus espaldas el peso de una preordenada condena al fracaso y todos víctimas de una suerte maligna. Dentro de atmósferas desconcertantes y penosas se levantan los mundos edificados por los naturalistas y muy raros son los rayos de sol que llegan a romper la cortina de niebla que los envuelve. Y de aquellos ejemplares humanos y de estas atmósferas está llena la producción de

Zola, de los Goncourt, de Beeque y todo el *teatro libre* francés de Antoine y secuaces. Como en Italia tornan y por ciertos aspectos reviven en Verga, Giacosa y Praga, sea aún con un fondo menos sombrío y menos dolorosamente demoledor.

Así el naturalismo queda circunscripto dentro de las barreras que él mismo se ha dado: esto es, dentro de las barreras del mal, de la impotencia, de la renuncia, del cataclismo ideal, haciendo *tabula rasa* de las fuerzas energéticas y de los valores normativos de orden absoluto, que hacen del hombre el más noble artífice de su destino y bella y digna de ser vida la vida.

El *verismo*, hermano carnal del naturalismo, no escaló por cierto las ásperas fronteras enalzadas por aquél, complicando la red de prevenciones del *psicologismo*. Psicologismo, aún más que el anterior, arraigado en lo fisiológico, como bien lo aparentan su raíz inspiradora, su contenido substancial, su naturaleza formal. Un psicologismo fisiológico que mejor podría llamarse (se me perdone el término) un *fisiologismo psicológico* y donde la vicisitud humana, en toda la gama y pluralidad de sus aspectos, encuentra en el mundo de proveniencia —el *subconciente*— otras tantas justificaciones al fracaso, como ya ocurrió al naturalismo en sus planteos y conclusiones por haber carecido de constructividad en lo moral y en lo ideal. Y también éste con perjuicio de la verdad, aboliendo el alma y la fe instrumentales básicos de toda recuperación y de todo triunfo humano.

La reacción *anti-verista*, simbolizante, neorromántica, metafísica, ascetizante —en mezcolanzas parafilosóficas y pseudopoéticas— no hay duda que, tanto en Francia como en Alemania, en el ardor y en el ímpetu de abatir circunscripciones y límites, no terminase con el caer en los defectos opuestos a los del naturalismo y del verismo. Pasando de uno a otro polo, se alejó pues tanto de la realidad objetiva hasta hacer del mundo un reino de la pura fantasía, de la vida un sueño elaborado, del hombre un fantasma. Así, desde Rostand a Hauptmann.

Sin embargo es del romanticismo, del naturalismo, del verismo y del simbolismo del siglo XIX que asoman las auras nuevas del teatro psicológico del siglo XX.

Pero entre aquellos movimientos y los de esta cincuentaena apenas superada, parece que corran no decenios, sino centenios. Centenios de experiencias y de evolución de la sensibilidad. Verdaderos centenios, si se consideran las proporciones de la metamorfosis que se ha cumplido entre las dos épocas históricas y sociales, a partir del orden racional hasta llegar a aquél más simplemente sentimental.

Las etapas de la transformación desde el viejo orden al nuevo, están vinculadas directamente con los acontecimientos que han determinado el ocaso de un siglo y el subsiguiente nacimiento del otro, esto es del siglo en que vivimos. Transformación por cierto lenta, pero trabajosa y llena de inquietudes, no exenta de duras luchas, de duros sacrificios, de dolor y de penas, ni ajena tampoco a sacudimientos y cambios violentos y traumáticos. No es de hecho sin sentido la circunstancia de que el hombre contemporáneo haya venido y se haya formado de entre guerras, convulsiones y revoluciones de tal magnitud como para hacernos pensar que no tengan con frente posible con las que registra la historia del pasado. Experiencias como las hechas y vividas en tres continentes a lo largo de este medio siglo, no pueden quedar sin efecto y no pueden no incidir en lo profundo de la psiquis humana. Con el derrumbe material del mundo exterior de las cosas y de los objetos, no era posible que no se produjera —como se produjo— un paralelo derrumbe en el mundo interior de los espíritus y de las conciencias. Más aún, es precisamente allí donde violencias y traumas llegaron a devastar y destruir con vigor más tremendo. Y la prueba está en el hecho de que a la realidad de la reconstrucción material de las cosas, no ha todavía correspondido la realidad de una concomitante reconstrucción de las conciencias.

Y es este un factor que no hay que pasar por alto diri-

giéndose al análisis de cada faceta del prisma de producción del pensamiento contemporáneo.

Por otra parte las etapas de la transformación desde el viejo orden al nuevo, parecen paralelas a las mismas etapas de la transformación de la ciencia psicológica. Esto es: como la psicología —haciéndose poco a poco una especie de capítulo de la biología— se ha divorciado de la filosofía; así el teatro —bajo el peso y el influjo del positivismo y del psicoanálisis— se ha ido alejando y parece haberse divorciado poco a poco de la poesía.

El sentido religioso que en el desdoblamiento del monomio *alma-cuerpo* solía permanecer aliado del alma y conducir a la victoria, parece, de cincuenta años al presente, totalmente reducido al ostracismo y, si a veces se asoma, se asoma apenas —o muy quedo, o titubeante, o en hábito dialéctico— en alguna rara obra y en algún raro autor, ambos sofocados por la mayoría de las obras de gran divulgación y de los autores de gran renombre que tienen el campo.

Y adió todo presupuesto canónico del romanticismo; adió el YO generador y legislador del Universo. De los presupuestos nihilistas schopenhauerianos, del relativismo metódico y del escepticismo sistemático parecen surgir el noventa por ciento de los personajes del teatro de nuestros días, mientras todos parecen constreñidos dentro de los límites de la arca imaginaria que desde Freud conduce al actual existencialismo.

Si se pudiese decir, con inocente terminología, que la historia toda del teatro se puede dividir —*grosso modo*— en dos grandes hemisferios contrapuestos, *teatro con Dios* y *teatro sin Dios*, no hay duda que el siglo en que vivimos, parezca haber superado uno y otro hemisferio y parezca habernos dado el *teatro con el diablo*. Un diablo sea aún sin cuernos, sin cola y no rojo; un diablo a lo mejor vestido de etiqueta, en guantes blancos, buen mozo, pero diablo de primera grandeza, de aquéllos que suelen anidarse en la médula de los

santos. Sólo que, con los santos, estos diablos no hacen otra cosa que perder tiempo; más aún, no hacen otra cosa que acelerar los tiempos de su santificación. Mientras que con los hombres comunes (todos —quien más, quien menos— predispuestos como estamos a escucharlos) no sólo les viene bien sino que además lo hacen a gusto, porque les respondemos a maravilla. Y de hombres comunes está lleno el teatro actual.

En Italia, hecha excepción de D'Annunzio, el panorama del teatro de estos cincuenta años, no queda fuera del panorama del teatro europeo contemporáneo. Las corrientes y escuelas simbólicas, estéticas, psicológicas, con todos los apelativos y sobrenombres que utilizando inventan, se sugieren e intercambian autores y críticos (*teatro del ser y del conocer; teatro del doble yo; teatro animista, metapsiquista, expresionista, fantasista, etc.*) encuentran en la Península ejemplos, exponentes, fautores y secuaces. Y hay aquéllos que constituyen un pálido eco de los maestros extranjeros y aquéllos que se presentan con novedad de superadores, llevando correcciones y agregados. Junto con los Vildrac, los Bernard, los Anouilh, los Currel, los Wedekind, los Lenormand, los Crommelynck, los García Lorca, cada uno en su respectiva manera, van los Bracco, los San Secondo, los Viola, los Betti, los Tieri, Gherardi, etc. Se trata en el fondo de una sola familia, en la que las diferenciaciones entre sus componentes son prevalentemente de orden somático, pero en la que circula la misma sangre, como ocurre entre hermanos.

Evadiéndose de las fronteras de este hogar alegórico, libre de toda limitación y de toda estrechez de escuela o modística, casi fuese de otra sangre de la de sus contemporáneos, un autor ha constituido y constituye todavía a lo largo de este medio siglo, un caso aparte. Un caso que más bien podríamos llamar un fenómeno. Nos referimos a Luigi Pirandello.

LA MANERA SUI GENERIS DEL PSICOLOGISMO PIRANDELLIANO: EL YO DESINTEGRADO, SU ESTRUCTURA, SU MECANISMO

Fuera y dentro del naturalismo, del verismo, del antive-rismo, del simbolismo, Luigi Pirandello es de verdad muy difícilmente ubicable.

Aquéllo que ya era, en sus cuentos y novelas (*L'Esclusa; Il fu Mattia Pascal; I vecchi e i giovani; Uno, nessuno e centomila*), cual fondo de sus inquietudes, de sus ansiosas búsquedas en campo psicológico, de su casi morboso internarse por los tortuosos senderos de la naturaleza humana y del yo, atormentada necesidad de encontrar un punto de referencia y de apoyo, se hace poco a poco en el dramaturgo un modo continuo, natural y espontáneo de ser, de sentir y ver las formas y la esencia misma de la vida y de las cosas. Un *modus essendi, sentiendi, videndi* que en su independizarse de toda tendencia y de toda escuela, resulta por lo tanto *sui generis*.

Y donde sea que él toque o mire, aflora del fondo una pena incurable de la caducidad y relatividad del *todo*, esto es una especie de aquel característico *estado psíquico* (mas no el mismo) que los existencialistas llaman *angustia* y que en Pirandello es más precisamente un *racional descontento*, un malestar del *yo desintegrado*, tanto que este yo sea conciente, cuanto que sea ignaro de la fatal desunidad de la que es víctima. Y es por otra parte justo la *conciente o inconciente* necesidad de recomponerse en la *unidad integral del yo*, que determina aquel constante tormento y, a veces, hasta el vago y anhelante delirio de sus personajes. Personajes que Pirandello nos da casi siempre en el *estado radical* de criaturas humanas. Esto es que nos da el *edificio hombre* poco más que en sus fundamentales cimientos, en la fase elaborativa entre la potencia y el acto, en el preciso momento de su *devenir*. El nos da, por consecuencia, nada más que un *mecanismo psíquico* en sus parte básicas instrumentales, en el proceso de construir la acción y no en la acción más allá del proceso que la determina. Lo que equivale a darnos la criatura humana en

la fase del *surgir del yo*: no ya del todo inmersa en la corriente de las *impresiones* y de las *tendencias*, como ocurre en el animal inferior, sino en el instante en que se produce la *separación del yo en el dualismo sujeto-objeto*, cuando es decir el yo es llamado a entrar en actividad para conocerse a sí mismo como centro de conciencia en el cual buscan converger —para unificarse— todos los datos de su experiencia. Es pues en tal fase de *contraposición del yo a sí mismo* que se nos presentan los personajes de Pirandello.

Y mientras unos de ellos quedan allí divididos en dos, sin entrar en debate, como si casi ni se hubiesen dado cuenta de lo ocurrido, otros —la mayor parte— aparecen en la escena justo en el punto en que el *yo-sujeto* contraponiéndose al *yo-objeto* (esto es a las propias imágenes y sensaciones) *toma posición* frente al problema que le urge dentro: lo ve, lo siente y pasa al estadio racional en que debe sopesarlo y juzgarlo para responderle *afirmativamente* o *negativamente*, para dar vía libre o cohibir el impulso instintivo de la acción. Y a pesar de que la disputa, en este dramático debate del yo desintegrado, halle su planteo en campo estrictamente racional, lo curioso es que nunca la *razón-común* termine con el triunfar en el áspero duelo. Por el contrario, lo que casi siempre en estos casos llegará a prevalecer sobre la *razón-común*, será —entre los impulsos— aquél mecánicamente más fuerte. De allí aquellas penosas *criaturas contradictorias de sí mismas* o *inconclusas* que llenan el teatro de Pirandello. Y además que contradictorias e inconclusas, tendríamos que decir, *no completamente realizadas*. Y esto también en el sentido que *no se autorealizan a sí mismas*, que no autorealizan su propia personalidad por no haber sabido superar los obstáculos que la corriente opuesta a la *razón-común* (falsas imágenes e ilusorias sensaciones, impulsos e instintos primordiales) les ha puesto de frente. Así que quedan a medias, indefinidas e indefinibles, dentro del chocar caótico de fuerzas dirrompientes y centrifugas y antitéticas voliciones. Criaturas que son también de este mundo, pero que —gracias al cielo— no son *todas las*

criaturas de este mundo. Y por ende el amargo pesimismo que aflora en el substrato de la concepción que Pirandello tiene de la naturaleza humana y de la vida.

En este sentido, cuanta discrepancia con la visión y la concepción ideales que tuvieron de la una y de la otra los clásicos! Ellos pues proclamaron y sostuvieron que la naturaleza humana no sólo *tiende*, sino que *puede y debe realizarse y definirse* en una siempre más sólida *coerencia intrínseca*. Salir, esto es, del caos de las desintegraciones del yo —combatido entre impulsos y voliciones contrastantes— para afirmarse en la única volición de la propia *unidad*. Unidad no sólo psíquica, sino también *ideal*, y por consiguiente *moral*, expresión y reflejo de un sistema orgánico, regido por principios universales y operante en virtud de una necesidad normativa absoluta. Unidad, en suma, plenamente conciente de sí, resultante de la acabada autorealización del sujeto que se ha identificado eticamente consigo mismo anteponiendo aquello que *debe ser* a aquéllo que por impulso primordial trata de arrastrarlo a la esfera de lo que le gustaría que fuese (por comodidad o utilidad o placer o satisfacción de lo contingente).

Precisamente lo contrario de cuanto ocurre con los personajes de Pirandello. Y es por ello que más que sus actos exteriores, en sí y por sí, lo que mayormente nos interesa es el *mecanismo interior* de que están dotados, es decir el *aparato* escondido de que se componen cual máquina de producción de sus actitudes y de su curiosa personalidad.

PIRANDELLO, HERACLITO, AVERROES, SCHOPENHAUER Y  
KANT. EL PERSONAJE EN SU DEVENIR: EL DEBATE  
CONSIGO MISMO, SU *AGONIA*, SU CRISIS

A Heráclito, fundamentalmente; a Averroés, en cierto sentido; a Schopenhauer, en otro; a Kant, como quisiera demostrar, reconduce el análisis de los personajes de Pirandello por vía directa o por asociaciones.

A Heráclito, por cuanto se refiere a la afirmación del fi-

lósofo griego en torno al *devenir*: un *devenir* —fijémosnos bien— *según las leyes de los contrarios*.

La negación heraclitéa de la *unidad*, el *panta rei* (todo corre) y la *proclamación de la multiplicidad de lo real*, son, en substancia, los tres elementos básicos que permiten acercar el siciliano contemporáneo al griego antiguo. Porque en el fondo de sus concepciones no hay duda que parezca existir en los dos un punto de partida común. Todo personaje pirandelliano, pues, no se nos manifiesta si no en la *corriente perenne del yo en su devenir* así que nada en el yo es sino que *deviene* bajo el incesante empuje de la fuerza de los contrarios; y, como en Heráclito, siendo el devenir del yo nada más que un reflejo o la misma actividad generadora de la multiplicidad de lo real, detener aquella corriente es como detener la vida (Enrique IV).

A Averroés, en la concepción que hace del intelecto activo y pasivo aristotélico un *único intelecto*, separado del alma humana y del cual el hombre no es más que un mero *recipiente temporáneo y pasivo* (Il berretto a sonagli; El gorro de cascabeles).

A Schopenhauer, en la concepción schopenhaueriana de la siempre *insatisfecha, ciega e inconciente, dolorosa voluntad de vivir*, que puede llegar al grado de conciencia sólo *per accidens* y que, si satisfacción encontrase, cesaría por ello mismo de querer, esto es de *existir*. Y en los consiguientes *paliativos* propuestos por el filósofo alemán: el *arte*, como suspensión de la voluntad, en cuanto desinteresada contemplación de lo *Bello* (Diana y la *Tuda*); y la *compasión*, en cuanto negación del propio impulso de vivir, esto es del propio egoísmo, a fin de confundirnos con la vida de los otros (El hombre de la flor en la boca).

En fin a Kant.

Como Kant en la *Crítica de la Razón Pura*, así Pirandello a través de su obra dramática, parece ponerse y enfrentar críticamente el problema del conocimiento. Y como Kant parece encontrarse —al punto de partida— justo en el medio

entre empirismo y racionalismo. Con la sola diferencia que mientras el primero se apresta a construir un sistema y por lo tanto su finalidad es aquélla de tratar de resolver el problema; el segundo no quiere construir ningún sistema, ni resolver ningún problema sino que sólo, analizando, descubre e indica ese problema planteándolo en sus bases fundamentales. Por ello no existe en Pirandello ninguna necesidad previa de conciliar los dos elementos que para Kant tenían que ser inscindibles: el elemento empírico, particular y contingente, esto es la impresión extrasujetiva que actúa sobre nuestro espíritu; y el elemento racional, universal y necesario, que la organiza y mediante el cual el espíritu contribuye a la formación de la realidad y verdad como fuerza activa y creadora.

Pero, más allá de toda necesidad instrumental y sistemática de conciliación de los dos términos (el empírico y el racional), no hay duda que ellos jueguen un papel de primaria importancia en el análisis de la criatura humana en el teatro de Pirandello.

Análisis que parece desarrollarse, a menudo, sobre las mismas huellas del método kantiano de los tres grados del conocimiento. Sobre todo por lo que se refiere a la fase del desdoblamiento del yo, cuando dividido el yo entre sujeto y objeto, Pirandello propone este último como *objeto* del conocimiento por parte del *yo-sujeto*.

Elíjase, pues, cualquier personaje pirandelliano en el momento en que se pone frente a sí mismo para conocerse, del mismo modo que Kant se pone, en la *Crítica de la Razón Pura*, frente al objeto del conocimiento.

En la primera fase, ¿no nos da Pirandello el *yo-sujeto* replegándose sobre el *yo-objeto* en el intento de alcanzar, reconstruyéndola, la *imagen sensible de sí*? Y, ¿no parece esto producirse a través de una serie de procesos que reconducen, en cierto modo, a la fase kantiana de la *estética trascendental*?

En la segunda fase, el *yo-sujeto* —que a través de los correspondientes procesos del conocimiento sensible, culminantes en la síntesis, ha llegado a la *intuición empírica o percep-*

*ción de sí— ¿no piensa, no juzga intelectualmente al yo-objeto, revistiéndolo de predicados y fajándolo de atributos, tratando de categorizarlo o cuantitativamente, o cualitativamente, o relacionalmente, o modalmente? Quiero decir, ¿amantándolo de sobreestructuras (no importa —y es además lo que ocurre con los personajes de Pirandello— si artificiales, alterando arbitrariamente la realidad objetiva sea a través de la idealización sea a través de limitaciones) con la finalidad de reconocerse en la unidad del yo-pienso, esto es en la conciencia del pensamiento en cuanto autoconciencia, o unidad de sí a sí mismo? Y, ¿no se efectúa en la escena pirandelliana todo esto, según procesos que reconducen —en cierto modo— a la fase de la analítica trascendental kantiana?*

Tanto más parece que sí, si se medita en torno a la siempre irresoluta conclusión epilogativa de los dramas de Pirandello. Qué también sus personajes, como Kant en la *Crítica de la Razón Pura*, se quedan parados allí, violentamente, en crisis, en el tormentoso dilema de la razón, justo allí, en irresoluble fase dialéctica. Y el fracaso de ellos está precisamente en el hecho de que, como en Kant, si el contenido de su categorización ha encontrado respuesta en la experiencia, el contenido de las ideas, estando fuera de la experiencia, no ha podido ser aceptado por la razón por cuanto meramente *hipotético*.

Así que hasta aquí nos parece posible este acercamiento. Hasta aquí y no más adelante. Porque Pirandello no supera el límite de la fase dialéctica, ni se deja caer en tentación para fundar también él su metafísica, para superar, esto es, la muralla tétrica y desesperada de la razón pura y para ir a consolarse con los postulados éticos de la razón práctica. Y sus criaturas se quedan por lo tanto en el estado de *agonía*, es decir de lucha y de angustia; ni el *yo-trascendental* les emerge de dentro para persuadirlos a seguir derecho por los caminos floridos del *idealismo místico del romanticismo*, donde el *yo*, finalmente libre, puede ir a gobernar el universo y a autodeterminarse a su gusto.

Mas el Maestro prefiere dejar sus hijos tales y cuales los ha visto y sentido como congéneres del hombre: suspendidos entre el *realismo de lo imposible* y el *imposibilismo* (llamémoslo así) *de lo real*.

EL ANSIA DE LA UNIDAD DE CONCIENCIA Y LA  
CRITICA SOCIAL

Hemos dicho, más arriba, que no hay en Pirandello ninguna *necesidad instrumental y sistemática* de conciliar el elemento empírico con el racional. Pero, sin embargo, existe en él una atormentada aspiración hacia el descubrimiento y el encuentro de la *unidad de conciencia humana*. Tanto es así que la *poesía* y la *religión* están siempre en su obra piel a piel haciendo sentir —aún entre la risa— su estertor sofocado, casi en el esfuerzo de querer emerger de la opresión dialéctica y querer gritar a toda garganta sus propios derechos a la vida.

Mas el abtáculo mayor para el triunfo de la *poesía* y la *religión*, el mayor cómplice en alejarlas de todo éxito, es, para Pirandello, la sociedad. La sociedad de la cual hace una crítica sutil y despiadada. Catalogadora, archivadora, impositora de conciencias; gran máquina de moldes, de calcos, de calcomanías, ella es la peor enemiga del hombre nacido libre; y lo reivindica *todo* para sí persiguiéndolo y esclavizándolo hasta quitarle el aliento con el fin de conducirlo donde ella quiere, esto es en medio del drama social y del trágico cotidiano negadores del puro ideal y destructores de la fe. Ni al individuo le es dado poder vivir fuera de ella y organizar la propia vida a su modo.

Entre Rousseau y Hobbes, en su aguda, áspera y desolada diagnóstico social a través de sus personajes, Pirandello se revincula con aquellos en más de un aspecto.

A Rousseau, rechazando la optimística visión del hombre venido al mundo nativamente bueno, vuelve en el afirmar la directa complicidad social en estropearlo y empeorarlo; a Hobbes, repudiando el principio de la fuerza como instrumen-

to de mejoramiento y de equilibrio social, se acerca en la concepción de la innata tendencia que tiene el hombre de ser lobo frente a su semejante: *homo homini lupus*.

Así del mundo pirandelliano surgen aquellas curiosas criaturas que parecen otras tantas hojas al viento.

Inclinadas las más de las veces a la anarquía, sin dirección y sin fe, ignoras de donde vienen y a donde van, desconcertadas en medio a la realidad que las circunda y de la que dudan o se rien por considerarla ficticia o vana, en contraposición de sí mismas, incrédulas y desconfiadas de sí y de los demás, en continua, afanosa, conciente o inconciente búsqueda de equilibrio y quietud.

Criaturas polémicas, perplejas y espantadas ante la fugacidad del tiempo y ante la inplacabilidad desértica del espacio. Conducidas adelante por la necesidad de los acontecimientos y en lucha constante con ellos, mientras en el absurdo que rige dentro y fuera de su estructura psíquica, se mueven y obran por absurdos, empujadas por el espíritu de conservación que las atenace dentro del caos en que se encuentran.

Hombres de la calle y del *trágico-cómico* cotidiano de la vida —aquella palpitante e invisible que zumba por las columnas de las casas burguesas y ciudadanas y aquéllas que palpita y se arremolina dentro de las frágiles paredes del esqueleto humano—; *dramaticidad* de sentidos confusos y contradictorios; *miseria y pasiones* sin oriente y sin occidente; *abúltas* y *cobardías*; *formas mentis, mono y plurimanías*; alucinaciones, fiebres, tisis, gangrenas, convalecencias abortivas de la conciencia; *sátira*, más allá del intento didascálico moralizador y más allá del intento de personal reivindicación social, cívica, individual; *farsa*, en los hábitos, en las actitudes, en la mueca de Scaramuccia y Ruzzante —máscaras patéticas— pero no del cocodrilesco narcisismo falso-romántico de Pierrot; *instantes* de circunstancias objetivas; *minutos* de la vida psíquica cogidos “in fragante” en el tumulto del caos empédocleo, entre el fervor de choque de las fuerzas irrumpientes del amor y del odio, pululan, bullen, espuman en la enorme cal-

dera de la existencia humana; se acabalgan, se entrecruzan, se infringen en impetuosisimo encontronazo entre las ondas enmarañadas del mar tempestuoso de la vida, sobre el escenario del teatro pirandelliano. Y lagrimean, ríen, gritan, se afanan, se aquietan, corren —dónde corren? por qué corren?— contemplan vivir, viven, mueren los personajes de Pirandello.

DE LA CÒMICA PERCEPCION Y PLURALIDAD DE LOS  
CONTRARIOS. UNO, NINGUNO, CIEN MIL

Pirandello había definido su arte *còmica percepción de los contrarios*.

Yo creo —y su obra lo demuestra —que él no quisiese poner de frente con este concepto el binomio *tragi-còmico*, o el otro, que le es pariente, *còmico-sublime* a la manera característica y por ciertos aspectos nueva del drama *mímico-psicológico* de Charlie Chaplin.

Yo creo que esta còmica percepción de los contrarios de que habla Pirandello deba ser entendida más que como *estado intrínseco* (que aquéllo es siempre todo lo contrario de còmico!) como *dato extrínseco* de la naturaleza humana. ¡Qué sé!, como una especie de rasgo somático que sólo el buen humorista, aquél que tiene el sexto sentido del *humor*, contemplando sabe descubrir y revelar a la observación de los otros.

Que cada uno tiene siempre en torno a sí, delante a sí, al lado o a las espaldas, el *fantasma de sí mismo*, ahora cómplice, ahora aliado, ahora inquisidor, ahora enemigo y raramente todavía juez, que está allí como un *diablillo* para complicar, para obstaculizar, para dramatizar, para comiquizar la vida. Y está allí en hábito trágico, o en vestidura heroica, o en actitud caricatural, mientras bajo su máscara parece advertirse en cada caso, entre la mueca dolorosa, un agudo guiñar, sonreír o prorrumpir en sarcásticas careajadas.

Como en toda la bella comedia *Liola*, por ejemplo.

Uno va a misa con la mejor voluntad de este mundo de estar como se debe, compuesto y recogido, conciente del

acto que cumple y del rito ante el cual se inclina. Pero ¿qué sucede? He aquí que pueden intervenir advenimientos accidentales y contraproducentes como aquél que le ocurrió —en la misa para las señoras— a la *tía Ninfa* a quien cayeron de improviso bajo los ojos los abanicos que se movían en torno.

Y... los abanicos ¿qué tienen que ver?

— He aquí como tienen que ver —explica justamente a las jóvenes curiosas que le hacen corona, toda doliente, la *tía*—: el *diablo*, hijitas mías! Como si se me hubiese sentado al lado para hacerme notar como se hacen viento las mujeres...

— Las señoritas casaderas, así... — (y sacude apretadamente el abanico)...

— *L'avró, l'avró!... L'avró, l'avró, l'avró!* (lo tendré, lo tendré).

— Las señoras casadas, así... — (y mueve la mano con plácida, grave, satisfacción)...

— *Io ce l'ho... Io ce l'ho... Io ce l'ho...* — (yo lo tengo, yo lo tengo).

— Mientras las pobres viudas... — (y mueve la mano, con desconsolado abandono, del pecho a la falda).

— *L'avevo e non l'ho piú... L'avevo e non l'ho piú... L'avevo e non l'ho piú...* — (lo tenía y no lo tengo más... lo tenía y no lo tengo más).

Y ante aquel pensamiento ya podía uno hacerse el *signo de la santa cruz*, que la misa estaba perdida, irremediablemente perdida!

Pero que el hombre sea a un tiempo sí mismo y el *diablillo* de sí, no es una invención de Pirandello, que ya los griegos y los latinos insistieron en ello con sus demonios y del hallazgo está llena la historia del teatro.

La novedad, en Pirandello indagador y observador, está en el haber mostrado el *hombre entero* entre el juego de los espejos *cóncavos y convexos* reflejantes la *pluralidad de los contrarios* de su personalidad.

En aquel juego el individuo entra con la persuasión de ser, al menos aparentemente, *uno*: alto así, con la nariz así, con bigo-

tes así, con las piernas así, con la boca así, etc... Y, de improviso —entre aquellos espejos— se encuentra multiplicado; desdoblándose en lo contrario de la unidad, triplicándose, cuadruplicándose, centuplicándose, etc. De hecho aquel alto así, aquella nariz así, aquellos bigotes así, aquellas piernas así, aquella boca así, etc., se han cambiado, a contacto con las superficies cóncavas o convexas que los han captado, en aquel alto así, en aquella nariz así, en aquellos bigotes así, en aquellas piernas así, en aquella boca así, etc. Todas imágenes de sí contradictorias las unas de las otras. Ahora, aquellos espejos cóncavos y convexos son justamente los ojos de nuestros semejantes, según nos ven.

Como muy bien está demostrado en *Come tu mi vuoi* (como tú me deseas).

Que nosotros somos tantos por cuantos nos miran, nos oyen, nos juzgan, nos compadecen, nos condenan. Todos somos al mismo tiempo y *uno* y *cient mil*, y vétele a pescar si el *uno* o cual de los *cient mil* sea el verdadero *ser* nuestro. Que así, para Pirandello es el *yo* —este inconocible— que nunca puede *aparecer y ser idéntico a sí mismo*, siempre renovándose y cambiando en el fluir ininterrumpible de su *devenir*. Ni el *uno*, aquel uno que creemos ser es nuestro *yo*; ni cualquiera de los *cient mil* que resultamos de la observación de los cien mil que nos miran. Que uno para sí es —supongamos— gracioso, para otro vulgar, para otro hasta bello, para otro simpático, para otro hasta antipático, para fulano bueno, para mengano malo, etc., etc., así hasta el infinito cuando infinitas sean las personas que nos miran, nos predicán, y nos juzgan. No siendo, por tanto, ni aquel *uno* que pensamos ser, ni ninguno de aquellos *cient mil* que creen individualmente los otros que seamos, no queda otra cosa que concluir que somos *ninguno*. Ninguno, al menos, dentro de los límites del tiempo y del espacio.

Y se hace así realidad el trágico grito del Cíclope herido, abajo por la montaña y por la playa: “*Ninguno, Ninguno* es el que me ciega; *Ninguno!*”.

Sólo la pupila está apagada —allá— en medio de la frente y todavía chirea y humea por el tizón incandescente. Así como en *Enrique IV* quien pone espontáneamente el tizón incandescente en su frente cegando voluntariamente el ojo de la razón: para no ver, para no ver y para no hacer ver la propia imagen centuplicada en espectros contrarios, y quien se anula para ser *uno!*

Qué juego terrible es este juego de los espejos, para quien lo advierta y caiga víctima de ellos, dentro; este juego en que el *yo* se debate por reencontrarse, por afirmarse, por fijarse. Carrera afanosa del *yo* detrás del propio *yo*; juego a las escondidas de *sí consigo mismo*, juego “a la mancha”. Y he aquí, que apenas el *yo* ha aferrado aquella imagen de sí, ésta le corre, le escapa delante y en torno; cuando la tiene entre las manos y la fija, la interroga, la toca y la palpa, hela aquí ya mudada, cambiada en el aspecto y en los rasgos, que ya no es más aquélla, que ya es otra de sí.

Y la carrera recomienza y el juego continúa: de ilusión en desilusión, de desilusión en ilusión; óptica ilusión, óptica desilusión. Y una voz está allí siempre para decir en tono irónico: *tómate, si puedes!* Si puedes detente en el tiempo y en el espacio.

Como la bella luna, en el dilatado cielo iluminado cortada por una corona de estrellitas centelleantes, parece vaya por los desiertos del infinito mientras todo el resto circundante parece inmóvil, así en el universo *microcosmo humano* aquéllo que parece que se mueve es inerte, y aquéllo que parece inerte se mueve. Así va el *yo* espaciando por los desiertos de lo *inconciente*, así como la bella luna de occidente a oriente, de oriente a occidente, sin detenerse, cambiando poco a poco. Ahora íntegro, ahora disminuído de una parte de sí, ahora dividido en dos, ahora descuartizado, ahora extinguiéndose, ahora reiluminándose. Cambiando a cada instante reflejado dentro de los ojos trémulos de los mares, de los ríos y de los lagos de la conciencia. Y como la luna es inaferrable, y quien lo quiera vaya a tomárselo en el pozo.

Tal el *yo* de Pirandello frente a frente consigo mismo. Y tal como *ser*, para quien quisiese tener de él una definición: *Ser aquél que uno cree ser, es no ser; ser aquél que individualmente cada uno de los otros cree que seamos, es negación del verdadero ser; ser aquél que se quiere ser, es un juego o contradictorio o anulador del propio ser.* El *yo*, por tanto, como *ser*, entre las apariencias y la realidad, se reduce al monomio antinómico *Todo-Nada*. He aquí el *yo* infeliz, angustiado, anhelante, artifice y demoleedor de sí en que consisten los personajes de Pirandello: un *yo* indescifrable, inquieto entre el *alfa* y el *omega* del *todo* y de *la nada*. Esto es *uno, ninguno, cien mil: uno en los cien mil; cien mil en el uno; ei uno y los cien mil en ninguno; el ninguno en el uno y en los cien mil.*

Algo como Dorian Gray y su retrato. Algo como la Madona de la Silla y la auténtica Virgen celeste; la Madona de Loreto y la Virgen del Pilar; aquella que cada uno intuye y ruega para sí y otra tal cual se ha visto en un Museo. Por tal camino Pirandello se pone fuera de un verdadero *credo* y repudia todo imperativo categórico y va a sentarse, en medio, entre el *relativismo-escéptico* y el *escéptico-nihilismo* de Protágoras y Gorgias: pero, entendámonos, que él es un Protágoras o un Gorgias lleno de argucia y mefistofélico —sí—, pero que ríe tras la lente líquida del llanto.

#### LA FABRICA DE LOS PERSONAJES: SU EMANCIPACION Y SUS SUGERENCIAS

Y sin embargo qué portento, la fábrica de sus silogismos, el astillero de sus sistemas! Qué mágico, inagotable herrero de personalidades es Luigi Pirandello. Qué industria sonante, desbordante de seres humanos es su pensamiento.

Dentro de aquella magnífica cabecita suya calva, detrás de aquella frente suya espaciosa e iluminada, entre los incendios de las fraguas, el centelleo de las coladas, el retumbo de los motores de su divino y demoníaco genio, qué pirámides

qué columnas qué parvas de miembros, de almas, de cerebros humanos! De rostros, de ojos, de manos, de brazos y piernas! Y materia gris, y carne, y valles y precipicios de palabras! Y él allí, solo solito, recalcitrante al mundo; misántropo, heremita. Solo solito, allí, arremangado, a crear a montar a construir personajes para esta tierra. Otro Dios en su fábrica. Y armar esqueletos, y vestir los esqueletos de tejidos, de músculos y de carnes; y adaptarles los corazones, y los pulmones, y los riñones; y llenar las cuencas vacías de ojos resplandecientes; y calzar los dientes en los alveolos, y ajustar las articulaciones, y distribuir los cerebros; e implantar el *yo* en el infinito reino de la conciencia y de lo inconciente; y cargar de palabras cada uno de sus instrumentos y adaptarles la llavecita para que del pensamiento —a voluntad— corran a la boca; y soplarles dentro para infundir en ellos los latidos de la vida. Y, en fin, dirigirlos —microcosmo tras microcosmo—del centro mismo de su cabecita calva, por los caminos del mundo. Hijos, hijos herrantes: bellos, feos, altos, bajos, jóvenes, viejos, débiles, fuertes, a falanges, a ejércitos sobre el escenario de la tierra, tal como si llegasen de los misterios del cielo.

—Y ahora que os he hecho, movéos —parece decirles— y haced!

Y helos aquí como llegan hasta nosotros, ya en plena acción, para hacer las mil maravillas. Helos allí a sufrir, a hacer sufrir, a reír, a llorar, a razonar.

No es verdad que él esté allá, como una nodriza seca para conducirlos de la mano; no es verdad que él mueva sus hilos como en un teatro de títeres. Como él mismo, por otra parte, afirma en su prefación a *Seis personajes en busca de autor*: “Oh, por qué —me dije— no represento este novísimo caso de un autor que se rehusa hacer vivir algunos personajes suyos que, poseyendo ya infundida la vida, no se resignan a quedar excluidos del mundo del arte? Ellos se han ya despejado de mí; viven por su cuenta; han adquirido voz y movimiento; se han hecho ya por sí mismos —en esta lucha que han debido

sostener conmigo por su vida— personajes dramáticos, personajes que pueden por sí solos moverse y hablar; ven ya a sí mismos como tales; han aprendido a defenderse de mí; sabrán aún más defenderse de los otros. Y entonces, dejémoslos ir donde suelen ir los personajes dramáticos para tener vida: sobre un escenario. Y vamos a ver qué es lo que ocurrirá”.

Y verdaderamente así los vemos todos, así se nos aparecen todos los personajes de Pirandello, no solamente aquellos seis en busca de autor. Criaturas vivas, de carne y hueso, semejantes y a imagen nuestra, y no como los títeres del gran Podrecca que si no se les mueven los hilos están muertos.

Como nosotros, como nosotros! Abogados, ingenieros, profesores, marqueses, príncipes, emperadores, desheredados, empleados, periodistas, escritores, poetas, filósofos, buenos y malos. Y mujeres buenas, malas, pésimas, dulces, agrias, coquetas, mundanas, nuevas ricas, de todas castas y oficios, adolescentes, maduras, viejas, bellas, feas, como nosotros, como nosotros en el escenario de esta nuestra vida. Y movidos también ellos — se diría— por los hilos invisibles del misterio. Pero entre el juego de aquellos espejos cóncavos y convexos que ponen en relieve sus mil caras en su continuo devenir, como desgraciadamente no nos ocurre a nosotros, a menos que no sea para nuestra suerte.

Y su artífice (así como lo vi yo en un palco del *Teatro Valle* en Roma; se recitaba su *Enrique IV* en holandés pocos días después del conferimiento del premio Nobel), y su artífice —repito— a mirar sus personajes como si de verdad vivieran de vida propia, con la serenidad y la incomplicidad con que los miraba cualquier espectador. Y con la superioridad de alma y de espíritu de quien mirase al escenario de la tierra estándose a caballo sobre un fluctuante gajo de luna.

He dicho con la serenidad de los espectadores, y no he dicho bien: porque sólo los espectadores frívolos e inconscientes quedan serenos frente a los personajes de Pirandello. Porque aquellos personajes, a quien se fije atentamente, sugieren

muchas cosas, aún no teniendo ningún mandato específico, ni ninguna intención de querer enseñar algo a alguien.

Y sin embargo aquella figura femenina que está moviéndose en el ovillo de su vicisitud en escena, parece sugiera a muchas representantes de su sexo que están mirándola desde la platea, algo más o menos así: “¿Te hago reír? ¿Te doy vergüenza?... Y bien mírate también tú entre la madeja enredada de tu vicisitud cotidiana, como hago yo, replegándote sobre ti misma, juzgándote y captando las múltiples imágenes de tí en el devenir de la realidad. Verás entonces como te reencontrarás contrahecha, lastimosa y ridícula”.

E igualmente sugerirá el personaje masculino, al espectador atento del sexo fuerte: “verás qué pequeño, qué curioso, qué misero, qué miserable te reencontrarás también tú, sólo con que te fijes en tus actos como hago yo”.

De esta o de otra manera nacerán las sugerencias del teatro de Pirandello. Y no serán siempre ociosas. No por nada algunos quisieron llamarlo —limitándolo pero— el teatro del espejo.

Por cuanto a todos, hombres y mujeres, un solo espejo agrade y complazca: aquél que nos hace más bellos. Así como el eco que nos remanda agradable al oído el sonido de nuestra voz, y aquel fotógrafo —oh qué fotógrafos aquellos de nuestros tiempos!— que nos reprodujo y bien retocó nuestra imagen de veinte años atrás *Vanitas vanitatum!*

Pero Pirandello bien nos advierte con la admonición: “no presumir! no presumir!; nosotros no conocemos más que una pequeña parte de nosotros y quizá la más pequeña. Cada uno de nosotros se cree uno, pero es tantos, tantos según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros”.

#### PERSONAJES INCONSCIENTES, CONSCIENTES, INCOHERENTES

En la ya citada prefación a *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello, a modo de introito, ha dicho: “Tengo desde

hace muchos años al servicio de mi arte (pero como si fuese desde ayer) una sirvientita agilísima y no obstante nueva en el oficio.

“Se llama *fantasía*.

“Un poco fastidiosa y burlona, si tiene el gusto de vestir de negro, ninguno podrá negar que no sea a menudo con bizarría, y ninguno creer que haga siempre y todo en serio, y de un solo modo. Se pone una mano en el bolsillo, saca de él un gorrito de cascabeles; se lo encasqueta, rojo como una cresta, y escapa. Hoy acá, mañana allá. Y se divierte en traerme a casa, para que yo extraiga de ella cuentos novelas y comedias, la gente más descontenta del mundo, hombres, mujeres, niños, envueltos en casos extraños de los cuales no encuentran más el modo de salir; contrariados en sus designios, defraudados en sus esperanzas; con los cuales, en suma, es a menudo verdaderamente una gran pena tratar”.

Ahora bien ¿quien es esta gente más descontenta del mundo, que la fantasía, sirvientita ágil vestida de negro, conduce a casa, esto es al pensamiento de Pirandello?

Son preferiblemente tres especies de gente: los *inconscientes*, los *conscientes* y los *incoherentes*. Y podría agregarse a esta gama una cuarta especie: aquella de los *coherentes de la incoherencia* y de los *conscientes de la inconsciencia*.

Los primeros, arrastrados por la corriente de los instintos y del impulso de la acción sin verse y darse cuenta, como en el reino animal, unen la más de las veces a lo horrible que puede derivar de sus actitudes, algo de bello: esto es la belleza de la espontaneidad, de la generosidad, de la frescura con que lanzan y arrojan si mismos al obstáculo.

Y para tener una pálida idea bastaría asistir al espectáculo de *Liola*.

Liola, personaje central y prototipo del inconsciente, bien se acerca a la inconsciencia de los que le hacen corona: desde tía Croce a Tío Simón, a la Tuzza. Instrumento del juego de los tres, la Tuzza, esclava de la propia pasión y de los sentidos, arrastrada por el torrente de los advenimientos,

cae y recae en el pecado, queriendo o no, y, a veces, parecería hasta con el placer de consumarlo, malgrado la voz de la razón la amoneste.

En el clima terriblemente trágico de las circunstancias, la inconsciencia personificada por Liolá, tiene el rostro alegre y canta satisfecha y complacida de sí:

Io, questa notte, ho dormito al sereno  
solo le stelle m'han fatto riparo:  
il mio lettuccio? Un palmo di terreno!  
Il mio guanciaie? un cardoncello amaro.  
Angustie, fame, sete, crepacuore?  
Non m' importa di nulla, so cantare!  
Canto e di gioia mi s'allarga il cuore,  
é mia tutta la terra e tutto il mare!  
Voglio per tutti il sole e la salute;  
voglio per me le ragazze leggiadre,  
teste di bimbi belle e ricciolute  
e una vecchietta qui, come mia madre.

El hecho es que Liolá, joven campesino bello, emprendedor, trabajador y simpático, ha ya llevado a casa de la propia madre tres hijitos puestos al mundo no se sabe donde ni con quien. Y ahora está esperando el cuarto de Tuzza. Buen joven, pide también —con la muerte en el corazón— en la especial circunstancia la mano de la muchacha a la madre, la tía Croce, pero la muchacha no quiere, por mero capricho. Y no sólo no quiere sino además aconseja y ruega su madre aceptar la propuesta del tío Simón —viejo pretendiente— a ser su esposo.

No será difícil convencerlo de reconocer después el hijo, ya en viaje, como suyo. Lo que importa es que no lo sepa la gente; que si después lo supiese no sería gran daño.

Las bodas se realizan. Sólo que —después de cuatro años— he aquí otro hijo en el horizonte, también este por mérito de Liolá. Y he aquí una vez más recomponerse las cosas, a pesar de que el viejo tío en un primer momento no quiera y la Tuzza tenga un instante de rebelión, pronto aplacado por el imponerse de las circunstancias.

De hecho, detenido a tiempo el golpe de cuchillo que la Tuzza está por asestarle, Liolá, tierno y generoso, todo calma y alegría, encantará nuevamente de sí con el canto, a la inconciente muchacha:

Non piangere! Non ti rammaricare!  
quando ti nascerà dammelo pure:  
Tre e quattro!, gl'insegno a cantare.

Y he aquí la multitud de los personajes *conscientes*. Mirándose y reconociéndose, como por iluminación, de un golpe, en la pena y en el horror de la propia desnuda realidad, helos aquí sin pausa como van por los laberintos del propio *yo*.

Descienden ellos a ambular —vela en mano— dentro del serpenteo oscuro, interminable e inexplorado de las catacumbas de la propia psiquis. Y ven y descubren sí mismos, parándose sólo un instante, fulminados y petrificados. Pero se trata de un instante; que a la desorientación y a la perplejidad, suceden bien pronto la maravilla curiosa y la curiosidad afanosa; y con trémulo paso en un principio, reteniendo la respiración, se adentran a mirar mejor, a descubrir aún más las formas y los aspectos de su delirio, de sus vicisitudes locas y anómalas. Y haciendo esto, tienen el pecho hinchado de un no se qué de cruelmente dulce y dulcemente cruel, como el adolescente que por primera vez —rota la beata inocencia— dirija sus pasos, conciente y voluntariamente a consumir el pecado y se deje caer dentro de él envolviéndose, sumergiéndose, revolcándose en gozoso dolor y en goce doloroso. Así es como, en el secreto de las soledades arcanas, mirando fijamente, sin temblor las sombras fantasmagóricas que se alargan en retorcijones al fuego fatuo de la llamita titilante, se inmergen, dentro de los abismos del *yo*, los personajes concientes de Pirandello en la fiebre turbia que acompaña el descubrimiento y la primera visión del propio morbo. Y después de haberlo reconocido, lo legitiman, seguros de no poderse deshacer de él. Y después salen a la luz con el placer de publicarlo y ostentarlo casi como una gloria, y coquetean y lo

explican y lo defienden con la ebriedad y en la borrachera de una conquista de sí, como una afirmación de la coherencia de la propia unidad intrínseca de frente a la multiplicidad de los seres circundantes.

Y generalmente sólo por este camino, el personaje pirandelliano de contradictorio y fluido, se hace homogéneo y sólido; de inconciente conciente, de indiferente o escéptico entusiasta y cínico. Que en aquel cinismo suyo se acunará y se encontrará a su gusto como la rana en el agua fangosa. Y entonces la sonrisa a media boca, la mueca ya indulgente del artífice delante de la locura de los personajes suyos inconcientes, se tornará, de frente a éstos ya conscientes de sí, en actitud sardónica, grave y fría, como diciendo: “helo allí al hombre conciente, y cambiadlo si sois capaces”.

Lo que Pirandello alcanza y afirma no sin esfuerzo, y con supremo coraje: sobre todo con el coraje de quien sabe —cuando quiera— tomar por el brazo a la poesía y ponerla fuera, a la puerta. Aquella poesía que, en gran parte, sola puede y sabe dorar y vestir de ricas vestiduras, embellecer y gentilizar, dulcificar y hacer refulgir la escuálida naturaleza humana.

Pero Pirandello precisamente sobre esto no transigue y no quiere transigir consigo mismo y con los otros. Que más acá del *ideal hombre* y del *hombre ideal*, él sabe que está —y quiere decirlo fuerte— el *hombre*. Y cree que sea un deber y que sea justo desenmascarar al hombre como es, porque sólo así se podrá decir que se ha llevado sobre la escena la vida. Y sólo la auténtica vida será aquélla que nos podrá decir en sus múltiples acontecimientos y formas quienes verdaderamente nosotros somos y no aquéllos que deseamos ser y no somos.

Y he aquí a tal propósito como él mismo se explica (siempre en la prefación a *Seis personajes*) la loa que dirigió la crítica al personaje de la madre de la citada comedia, indicándola como la más humana de sus creaciones: “la alabanza me la explico de este modo: que estando mi pobre madre toda ligada a su actitud natural de madre, sin posibilidad de libres

movimientos espirituales, es decir siendo casi un trozo de carne cumplidamente viva en todas sus funciones de procrear, amamantar, cuidar y amar su prole, sin ninguna necesidad de hacer actuar el cerebro, ella realice en sí el verdadero y perfecto tipo humano. Cierto es así, porque nada parece que sea más superfluo del espíritu en un organismo humano”.

Y cualquier madre que vaya a ver la madre creada por Pirandello, pruebe a contradecirlo, sin el riesgo de retorcer sobre sí misma aquel agravio.

Y entre los personajes concientes hay algunos que no se pueden olvidar y que dejan meditar largamente.

Como por ejemplo en *Pensaci Giacomino*.

El profesor Toti decide casarse para que alguno goce (después de sus 34 años de enseñanza) su jubilación. Y se casa (él de setenta años) con una chica de 16, para obligar al Gobierno a pagar la pensión durante al menos otros cincuenta años después de su muerte y para hacer así una doble obra de bien.

El viejito, decrépito, tiene, en el fondo, las ideas claras y se rebela por ejemplo, ante las palabras del director que le reprocha que los alumnos le falten el respeto.

— A quién? A mí? —le contesta— Diga *al profesor* más bien; porque a mí no sólo me respetan sino que hasta me besan la mano.

Y ante la maravilla casi irónica del director, al anuncio de que quiere casarse y además con una niña de 16 años, responde:

— Usted sonrie porque se está figurando verme... (y hace con las manos un gesto amplio de cuernos sobre la cabeza)— Están en la cuenta, sabe!; anotados en el pasivo por anticipado! Pero no para mí: se irán a la cabeza de mi profesión de marido; que no me concierne, sino en apariencias. Yo —más aún— trataré de hacer tanto que el marido, como marido, los tenga”.

Así, bajo estos auspicios, sobreviene su matrimonio con Lillina, la hija del portero ya en espera de un niño. De un

*Giacominino*, hijo de un ex escolar del profesor Toti, Giacomino Delisi.

Y el viejo profesor está más contento todavía que el matrimonio se haya realizado así: naciendo de una buena acción para reparar la falta del joven y el honor de la juventud.

Él se encontrará, en tal modo, casi contemporáneamente marido, padre y abuelo. Que satisfacción y que bella la vejez!

En tanto, el auténtico padre y marido, Giacomino, será recibido en casa del profesor con todos los honores. Y el profesor, platónico marido y fingido padre, gozará de ver prosperar aquella familia que él mismo, protegiendo y sosteniendo, está encaminando hacia una vida de indisoluble unión, larga y feliz.

Pero el ridículo y las desaprobaciones se difunden por la ciudad. Y del profesor se alejan los suegros, los amigos, la gente toda y hasta el mismo Giacomino que, para liberarse de los chismes, tentará independizarse —de acuerdo con su hermana, santa mujer, y el confesor, santo padre— poniéndose de novio con otra muchacha.

Pero el viejo vencerá la prueba, demostrando donde esté la verdadera ley moral y cuanto siempre nocivos y perniciosos sean los prejuicios sociales.

En su paradojalidad, la dramática historia, entretejida entre lo cómico y lo patético, se sostiene con fuerza y tiene una comunicativa humana tan penetrante como para tornar generosa, persuasiva y bella la delicada figura del viejito que, por autodeterminación, ha elegido la vía ambigua de lo *ab-surdo*, de lo *asocial* de lo que se dice vulgarmente *amoral*, pero en vista de un bien superior. Tanto que él sale triunfante de las apariencias, demostrando cómo, en ciertos casos, valga más una *buena realidad* disfrazada de monstruosa, que no una *monstruosa realidad* disfrazada de buena.

Otro tema que no se olvida es aquel sostenido en la comedia *Il berretto a sonagli* (El gorro de cascabeles). También aquí el personaje central, Ciampa, gana su causa. La gana porque de frente a su impudicia hacia sí mismo (marido trai-

cionado, conciente, pero circundado del respeto por la total ignorancia de los otros) puede demostrar la bajeza de las almas puritanas y vigilantes custodias de la llamada moral, las cuales —para reponer las cosas moralmente en su lugar— terminan por desencadenar el peor caos y hasta armar al delirio. Y sólo una buena mediadora en tal caso puede intervenir la locura, aún fingida; porque los locos contentan a todos y a ellos todo les es concedido, con ventaja universal.

Planté y tesis contrarios a aquellos sostenidos en *Pensaci Giacomino*, ya que aquí se demuestra como —a veces— valga más una *monstruosa realidad* disfrazada de buena, que no una buena realidad impuesta de manera monstruosa.

#### UNA RENDIJA DE LUZ

Si es verdad que de las atmosferas del teatro de Pirandello afloran casi siempre desesperanzas y desolación —tanto como para contagiarnos de un sentido tétrico y doloroso de la vida— sería sin embargo injusto callar aquí aquella rendija de luz que nos parece se haya asomado en su cielo en los últimos resplandores de su arte. Nos referimos a la *Nueva Colonia*, comedia en la que Pirandello dentro del derrumbe de una ficticia sociedad de pocos desheredados, puestos fuera de la ley, sostiene con calor a la protagonista que se ha rescatado del pecado y santificado en su doble personalidad de madre y mujer. Y todo eso no sin la ayuda providencial de Dios que se pone a su lado, aún sea como fuerza cósmica y no como fuerza trascendente a la individualidad del hombre.

Y no sigo. Que a través las más de setenta comedias de Pirandello no se terminaría nunca de seguir, puesto que todas contienen máximas y planteos dignos de nota a parte.

Y ya se ha dicho, con gran autoridad también de su habilidad en atraer a la red de sus argumentaciones, incondicionalmente, todos los públicos que en el mundo entero han querido —sea aún con preconcepto— medirse con él.

En su bello diálogo, llano y desenvuelto, su férrea lógica,

aún cuando *alógica*, penetra, contagia, persuade y triunfa. Y una sonrisa humana, aguda y gentil, acompaña siempre la acción de sus personajes e invade y domina las plateas. Tanto que la amargura que está en el fondo de sus mundos pululantes de advenimientos dramáticos y de emociones, se atenúa y se endulza y toca el corazón sin herirlo.

Entre Dostoiewski y Tolstoi, tiene del uno el ojo vivificador profundo y temible sin caer en lo hórrido o lo obsceno; y del otro la mirada espacial y la universalidad del trato y de la manera.

La obra suya faltaba a la historia del teatro. Y hoy la historia del teatro se enriquece con ella, mientras él quedará, ciertamente agigantándose cada día más, entre las generaciones que nos seguirán.

Y quedará no sólo como dramaturgo, sino como ejemplar de intelecto y de hombre.

Intelecto y hombre singularísimos dentro del marco de una modestia y de una humildad que todavía más lo enalzan.

Y baste el ejemplo de su fin.

Aproximándose a su hora fatal, recomendó Pirandello a sus queridos que se tuviese escondido, indistintamente, a todos su estado. Ordenó que —apagados los ojos y parado el corazón— se lo condujese de noche, con un carro de pobres sin ningún séquito (ni aún aquel de los parientes), sin ninguna flor, sin ningún aviso, rápidamente, secretamente, al trote, al cementerio de los pobres. Y que sobre su tumba no se pusiese ningún nombre. Voluntades todas que fueron respetadas al milésimo. Menos aquella del nombre.

Así —al trotecito— en el viejo carromato chirreante. en plena noche, lo vieron por la última vez los periodistas italianos y extranjeros, ocultos en las esquinas de las casas, partir —Uno? Ninguno? Cien mil?— del portal de su casa hacia el portal más grande del misterio.

FURIO LILLI