

Pirandello y la reinención del teatro

Durante el medio siglo que ha transcurrido desde la muerte de Luigi Pirandello, la aventura del teatro ha constituido un hecho de gran peso en la conciencia del siglo. El teatro del absurdo, que en la obra del gran siciliano había encontrado en gran parte su punto de partida y su materia viviente, la compenetración entre teatro y política, teatro e ideologías dominantes, la influencia del cine y del desarrollo de los medios de comunicación, han sido acontecimientos que llevan al balance de la creación dramática de cara a este fin de siglo y milenio. Pero un hecho es cierto, en la gran aventura del teatro en nuestro siglo: sin Pirandello, primero, y sin August Strindberg, en segundo término, el destino y la misma supervivencia del teatro hubieran sido diversos.

Y lo más estupefaciente del hecho es que lo importante del teatro de Pirandello es el discurso. Más que en Shakespeare, lo que define a sus personajes que son y no son ellos, son ellos mismos y a la vez su doble, es el discurso, casi podríamos decir la literatura. Antes de ser hombre de teatro Pirandello fue novelista. Original, de gran clase, algo más que un escritor «verista» de

su tiempo. Sus «Novelle per un anno», su gran novela, sus textos teóricos, preceden e incluyen con mano segura y absoluta naturalidad su teatro. Que fue «commedia dell'Arte» al día, llevada a los escenarios con mano segura, con absoluta originalidad. Fue freudismo y nietzscheanismo sin que nada extra-teatral empañe la perfecta arquitectura y la gran obra de ficción que es su teatro. Fiel sobre todo al gran principio de su teatro: «Fingir, fingir siempre, dar apariencia de realidad a todo lo que no es verdadero». Ahí está la gran fórmula artística del siglo: teatro, cine, mágica vivencia de la ilusión del doble. El mito de Rashomon y la ventura y desventura de la política. Porque el teatro es hoy el gran alimento indispensable de la política. Según los políticos en la plaza, en la pantalla y las tareas electorales. La Señora Paecen mil hipótesis, quitado acaso sólo el dramatismo de sus perfiles. Personajes pirandellianos, la mayor parte de las veces menores. Pero el «meneur des foules» que decía Gustave Lebon, o personaje de cine de Akira Kurosawa, o «star» en Hollywood, hay que nutrirse un poco de materia teatral, que Pirandello supo hallar en

la vida del siglo, y supo reinventar como pocos en vivencias teatrales de clara definición en su mente de genial artista, en perfectas elaboraciones estéticas.

La vida accede a la representación. Algo que se libera de sus cargas, de su autor, de sus personajes. Que es ilusión, como ilusión y magia son los personajes de Pirandello. Pero que antes de ser, teatralmente, tal cosa, están hechos de carne, sangre y huesos, con su tristeza, su melancolía, sus sufrimientos, sus contradicciones, sus frustraciones sociales e interiores.

Pero tras todo lo que se pueda decir y desprender de la abundancia del discurso teatral de Pirandello, permanece, con todo, una suprema dignidad. Un personaje que pudiera ser una encarnación del hecho representativo, Cotro, en «Los gigantes de la montaña», obra última e inacabada y enormemente bella de Pirandello, lo dice: «El verdadero milagro no será nunca la representación. Será siempre la imaginación del poeta en el cual estos personajes han nacido, vivos, tan vivos que podéis verlos incluso sin existir ellos corporalmente. Traducirlos en realidad ficticia, en la escena, es lo que habitualmente se hace en los teatros».

Inventar, reinventar el teatro, con personajes que son y no son, que son tantas cosas y situaciones cuantas parecen, ha sido tarea de grandes logros de Luigi Pirandello. Asombro de creatividad en los tiempos que corren y que son, *si nos parece*, nuestros.

* * *

Es la nueva situación del teatro. Su radical contemporaneidad. En su centro Pirandello emplaza dos perspectivas, que a la modernidad pertenecen. La perspectiva de la realidad y la perspectiva de la locura. Tras ello, desde el

punto de vista filosófico está el tema de la intencionalidad, tal como lo perfiló Brantano y como lo asumió la fenomenología. Y todo esto Pirandello -hombre de ancha formación filosófica y literaria- lo respiraba, tanto como respiraba las ideas de Schopenhauer y de Nietzsche. La realidad es para el dramaturgo de Agrigento, y su profunda sicilianidad-profunda y antigua, fruto de una combinación de culturas prodigiosa-, lo que la verdad para Antonio Machado: «La realidad no es para mí. Reservadla para vosotros», nos lo proclama Pirandello por boca de un personaje de la «Voluptad del honoD». En esta realidad que uno mismo rechaza, penetra corrio a través de un abismo de ambigüedades, la lógica de la locura. Pero, ¡cuidado!, el tema de los dramas de Pirandello no es la locura. Estamos lejos de la dramaturgia del contemporáneo O'Neill, con sus ecos genéticos de la herencia y el destino en el destino de los personajes de ficción.

Así: la locura y la imaginación en Pirandello rozan el juego. Fracasa la realidad, pero tampoco triunfa la imaginación. Lo que triunfa de veras es la tensión dramática. En este sentido el drama novelesco de Matías Pascal es modelo y arquetipo de los dramas pirandellianos. Y la culminación es cuando la Signora Ponzia dice: «Per me, io sonò colèi che mi si crede». Y la pedante conclusión de Laudisi: «Ed ecco, o signori, come parla la venta» (*Cosí é se vi pare*).

Hace casi veinte años, concretamente en 1967, tenían lugar en todo el mundo las celebraciones del centenario de Luigi Pirandello. Acudimos a la interesante efeméride en compañía de lo que en aquellos días pudimos considerar como un verdadero acontecimiento teatral italiano. En efecto, las celebraciones pirandellianas aportaron una novedad teatral con Pirandello de protagonista. Asistíamos enton-

ees a la representación en un teatro de Roma por la compañía de la incomparable Valentina Córtese -por muchos recordada quizás en su papel de actriz madura en la película «La noche americana» de Francois Truffaut-, de la obra postuma de Pirandello, «Los gigantes de la montaña». Se dijo entonces que nadie podía imaginar un prelude más significativo, más auténticamente pirandelliano a las celebraciones del gran dramaturgo. «Los gigantes de la montaña» es, en realidad, una sinfonía inacabada. De ella Pirandello había dejado, en 1936, poco antes de su muerte, sólo tres actos completos. Pero había dejado también una idea bien acabada de lo que intentaba hacer, así como la escenografía del cuarto y último acto. Los estudiosos de Pirandello saben con cuánta claridad marcaba en sus dramas las connotaciones escenográficas, todo el dinamismo sobrio y marcado de la escena que hace una unidad con el texto literario. El hijo de Pirandello, Esteban -el dramaturgo Stefano Landi- excelente hombre de teatro, dio término a la obra que, junto con «Los seis personajes en busca de autor», «Questa sera si recita a soggett», «Cosí é se vi pare», «Lióla» (teatro de las «Máscaras desnudas» éste), «Enrique IV», constituyen las columnas sobre las cuales Pirandello y la crítica pirandelliana han construido el importante edificio de una de las creaciones teatrales más importantes que existen. Pirandello introdujo en la idea del teatro el método de los sofistas griegos, sus parientes lejanos. Pero su teatro bebió de lo trágico de los tiempos modernos. Y lo hizo *modernamente*, con equilibrio y mesura griegos, meridionales. Por esto se dijo, con razón, que sus héroes «rehuyen el extemismo trágico shakespeareano».

Como lo hicimos en agosto de 1967, con ocasión del centenario del naci-

miento de Pirandello en Agrigento (Sicilia), volvemos ahora a renovar la actualidad de su obra al cumplirse el medio siglo de su muerte. En 1936 moría el dramaturgo cuya vida, trágica en lo personal, tuvo compensaciones con su presencia en la Academia de Italia, el Premio Nobel de Literatura y el reconocimiento de todos en su patria y fuera de ella. Bien sabemos que su creación dramática no se puede aislar de su obra épica, anterior en gran parte a su teatro, en el cual Pirandello en cierto modo se «estrena» pasados los cincuenta años, en plena madurez, caso considerado único en la historia de la creación dramática occidental. Sabemos que en su obra pesa, en primer lugar, la tradición literaria del verismo siciliano, ante todo, la presencia de Giovanni Verga y de Luigi Capuna, su «mentor» directo, corriente literaria de la cual Pirandello se separa más tarde, con bastante fuerza. Que sin la gran riqueza temática y estilística de las «Novelle per un anno» y de novelas grandes como «El difunto Matías Pascal» y toda la obra teórica de Pirandello en materia de literatura y de teatro, su teatro no hubiese sido posible. Pero queda el hecho de que Pirandello fue, por encima de todo, hombre de teatro que vivió, sufrió y luchó para el teatro, por el teatro y en el teatro. Viajó con su teatro a través de los continentes, desde Roma hasta Nueva York y desde Buenos Aires hasta Berlín. Hizo de la ficción y la representación teatral la gran realidad de su vida, de su obra y de sus personajes; jugando como un prestidigitador y como un ilusionista, empleando el humor, el sarcasmo, lo trágico y lo cómico, introspecciones y extraversiones, libertad dialéctica y rigidez formal, mito y realidad, hasta el final sería difícil decir si su existencia y su genio pudieron expresarse en cosa

que no fuese, en verdad, teatro y representación.'

La personalidad de Pirandello se nos antoja como algo sumamente complicado. Y la complicación aumentaría y dificultaría aún más la comprensión si algunas claves no las hubiera proporcionado él mismo en el terreno confesional. Más que defender la novedad fundamental de su teatro, Pirandello quiso poner de manifiesto la novedad de su *método* teatral. Todo parte de su propia posición ante la historia de la literatura italiana, posición que pone de manifiesto en su discurso ante la Academia de Italia en 1931. Distingue el dramaturgo siciliano en la literatura de su país dos tendencias precisas. Hubo, así, una literatura de las palabras y otra literatura de las cosas. Su propia situación es intermedia. Coloca en cierto modo el mundo de las palabras al servicio del mundo de las cosas.

Pero ni las palabras ni las cosas son hechos sencillos. Sobre ambos se proyecta un universo caleidoscópico donde realidad y verdad son conceptos equívocos, fluctuantes. Subjetivismo y objetivismo, individuo, pareja, sociedad, realidad y sueño, todo asoma a nuestra conciencia artística en forma complicada y confusa. «Uno, nessuno e centomila», como en el título de una sugestiva nove la del propio Pirandello. Tras todo ello, la sombra de una auténtica angustia existencial. Con esta perspectiva final, así formulada en «Los gigantes de la montaña»: «El cuerpo es la muerte. Tinieblas y piedra».

Por todo esto, tras todos los esfuerzos de la crítica pirandelliana, subsisten en la obra y la personalidad de Pirandello valores aún no descifrados, a pesar del universal reconocimiento del gran autor siciliano como uno de los primeros, acaso el primer dramaturgo del siglo, precursor incontestable de

todo el teatro de vanguardia, teatro del absurdo y de la utopía de hoy.

Pero absurdo y utopía no fueron para Pirandello y su dramaturgia un asunto de programa, sino más bien un resultado de elaboraciones largas y complicadas. Corrientemente, incluso críticos y hombres de teatro vieron en la vocación dramática de Pirandello una realización tardía, pasada ya la media centuria de su vida. Nada más falso. No porque la obra épica del gran siciliano tuviera condiciones, esquemas y propósitos dramáticos, sino que al mismo tiempo que la realizaba estuvo componiendo continuamente obras de teatro que, desde el punto de vista de la representación, preparan su teatro. Obras de teatro y al mismo tiempo teorías teatrales, que luego irán acentuándose en una verdadera preocupación suya de hombre de teatro y más tarde -a partir de 1936- incluso de hombre de cine, de escenógrafo, teórico de la representación, de la función del acto del autor, del espectador y del público. Incluso la teoría de la distanciamiento que en realidad fue de los griegos y de Höderling, y modernamente de Schiller (en su prólogo a «Die Braut von Méssina») y que los ideólogos de hoy atribuyen a Brecht en exclusiva, fue algo que preocupó seriamente a Pirandello hombre de teatro.

Entre 1895 y 1910 la carrera literaria se asienta como un hecho de prestigio en Italia, Francia y Alemania. En 1910 era ya el autor consagrado de varias novelas cortas y grandes, especialmente de «Il fu Mattia Pascal». Es profesor del Instituto Superior del Magisterio de Roma, de una asignatura que tiene ni más ni menos que este título: «Lengua italiana, estilística y preceptística y estudio de los clásicos comprendidos griegos y latinos en sus versiones mejores». Discípulo de Verga y Capuana, novelista, ensayista y dra-

maturgo, Pirandello participa a principio del siglo en una polémica de estética y estilo que lo coloca desde el principio en la fila de los anticrocianos. Cosa que hará que decenios más tarde, en plena gloria, ganador del Premio Nobel, su obra no fuera del todo del agrado del propio Croce, o de erocianos como Luigi Russo o Attilio Momigliano. La política no estuvo ausente. Adriano Tilgher, que lan/ara como la gran novedad del siglo «el sistema pirandelliano» del teatro, en sus «Estudios sobre el teatro contemporáneo» (1922) romperá definitivamente con Pirandello Académico de la Italia fascista. Attilio Momiglia no acusaba aún en 1936 en su «Historia de la literatura italiana» toda la obra pirandelliana posterior al «Matías Pascal» de cerebralismo y falta de poeticidad. Luigi Russo y Gramsci no retienen del gran teatro de Pirandello más que dramas rústicos como «Lióla». Todo menos el olvido. El olvido no pudo con la grandeza de Pirandello. De modo que en su «Luigi Pirandello» (1948) Arminio Janner pudo ver en la totalidad de la obra de Pirandello -teatro, épica, teorías estéticas incluidas- un grande hecho de la cultura europea. Las etiquetas veristas, relativistas, pesimistas, cerebralistas que algunos ilustres críticos habían puesto a obras suyas, nadie las puede recordar frente a la grandeza, sobre todo de su obra dramática, que culmina en la inacabada «Gigantes de la Montaña».

En el centro de todo está la esencia de lo teatral. Pero para poner dé manifiesto esta misma esencia de lo teatral y lo dramático, autor, personajes, actores y público están destinados en la idea que Pirandello posee y practica del teatro con mano segura e infalible, a acceder siempre a envolturas meta-teatrales. Y ahí está su originalidad límite. En 1934 Pirandello interviene en

el gran congreso Volta de la ciencia que se celebra en Roma. Es una etapa bastante difícil y angustiosa no solamente de su vida sino también de su creatividad teatral. Su obra última en el sentido del valor, ya que obras menores están realizadas del todo en los últimos años de su vida, «I giganti della montagna» Pirandello había empezado a escribirla en 1928 y en 1936 -a su muerte- queda aún sin acabar. Esta obra deja constancia de lo que le importaba a Pirandello esta envoltura metateatral de su propio teatro. En su intervención en el Congreso Volta, Pirandello pone de manifiesto los valores de la utopía intelectual. Habla en términos críticos de la caída y de la *pérdida de lo sagrado*, de los males de la civilización industrial, de la «muerte de la fiesta religiosa». Al mismo tiempo que Artaud en Francia, el autor italiano tomaba actitud ante la presencia del hecho cultural cinematográfico. Pero a diferencia de Artaud, quiso defender un teatro como espectáculo selectivo ante la invasión de lo cinematográfico. Se refiere a la función social y didáctica del teatro ante la invasión hegemónica del cine. Busca senderos y núcleos litúrgicos del Teatro en los límites de la «Sacra Rappresentazione». Teatro onírico, teatro ritual, teatro litúrgico. Teatro intelectualista, en suma, que Pirandello acaba por defender y hacer suyo, al cabo de toda una larga polémica sobre el cerebralismo y el intelectualismo de su obra dramática.² Lo cierto es que Pirandello, a la postre, fijará esta sorprendente posición, si se tiene en cuenta la lucidez de la arquitectura de su teatro, el magnífico equilibrio lúdico en las situaciones, el perfil de los personajes, el diálogo, la palabra, el estilo, la claridad sin par de su lenguaje dramático. «Liberar al artista y también al público de la influencia de

la opinión de los cultos... de los profesionales... plaga de la sociedad civil.³

A través de la obra, la gran obra inacabada de Pirandello, «I giganti della montagna», se ha realizado más de un viaje a través de su importante obra dramática. La reinención del teatro llevada a cabo en plena crisis de la modernidad por Pirandello, sobre bases dramáticas y de representación segura, ha sido como una especie de «pulsión del viaje». «Pulsione al viaggio» la define un hombre de teatro de la más auténtica especie en los tiempos que corren en Italia como Luigi Squarzina. Pero los fantasmas oníricos pirandellianos no se prestan fácilmente a una lectura en clave freudiana. Pero una lectura es posible, y «Los gigantes de la montaña», con sus fantasmas, sus gigantes, su delirio utópico, ofrecen la mejor apertura al análisis de todo el teatro de Pirandello. El marco final y último es concretamente éste, en su condición de sinfonía pirandelliana inacabada. «Una villa abandonada, más cercana a los montes que a la ciudad, en medio de una isla perdida, habitada por extrañas figuras, monstruosas criaturas que juegan a tiempo lleno con sus sueños, dedicadas a prácticas clandestinas de magia para tener lejos a los inoportunos, conducidas por un extraño maestro de ceremonias, Cotrone. Llegan actores extravagantes, extraños en busca de un público, que arrastran a una primadonna, Use, invadida por los fantasmas de un personaje de fábula y de un autor muerto por ella, fantasmas tiránicos que la obsesionan con frecuencias cada vez más periódicas» (Puppa, *op. cit.* p. 11).

En este paisaje de utopía los temas se multiplican y entrecruzan. Creadores de construcciones gigantescas que amenazan con mutilar la naturaleza y el paisaje. Pero por encima de todo, la gran exaltación del mundo del teatro.

Se abre el horizonte de este triunfo del teatro y ¡los ecos de las obras capitales de Pirandello se hacen presentes. Se presenta a la cita una obra gloriosa y sin tacha como «Los seis personajes en busca de autor». Y la magnífica y patéticamente llevada «Enrique IV» y la brillante, sin tacha, «Cosi é se vi pare» imagen perfecta de las «máscaras desnudas». Y la perfecta presencia del «teatro en el teatro» de «Questa sera si recita a soggetto». La visión es cinematográfica. Tras la «pantalla-muro» de «I giganti...» se perfilan las estructuras mismas del teatro, los valores universales del teatro de Pirandello que ocupa y entusiasma con trepidación toda una época que se precipita en estrenar algunas de sus obras en traducciones francesas como las de Crémieux o alemanas como las de Fest, antes de que los escenarios italianos las conozcan. La visión última es de crisis de la civilización y crisis del teatro. La ciudad está lejos y los personajes del drama se difuminan en perfiles fantasmales. Se presentan a la vista, uno por uno, todos. El primero el profesor Hinkfuss, el esteta teórico del teatro, «alter ego» de Pirandello mismo maduro. Es normal que así fuese, ya que el profesor Hinkfuss afirma la autonomía del teatro con respecto a todo lo demás, incluida la literatura. Se proclama así la supremacía del teatro y lo teatral y éste es el terna iluminante de «Questa sera si recita a soggetto». Junto a esta obra y sus personajes se asoman en la pantalla-muro de la obra final, los protagonistas de «Seis personajes» (1921) y de «Ciascuno a suo modo» (1924). Se trata de un auténtico juego de los personajes. A Pirandello, novelista que había superado los límites estéticos del naturalismo, le preocupaba el *leitmotiv* de la «tragedia de un personaje». El gran escenario está desnudo y desde ahora los personajes pirandellianos to-

dos buscan a su autor. En una trayectoria amplia que va desde Lióla, fuerte y vital, hasta Enrique IV, el personaje capital perfecto. El personaje que encarna el drama de la historia «uno de los más dramaturgos personajes [de la dramaturgia contemporánea],⁴ el más libre «de los esquemas y el más rico de trágicas motivaciones intelectuales. El, en efecto, vive en continua y espasmódica tensión interior, todo encaminado a la busca de un espacio real suyo en el cual pueda vivir, con o sin máscara y precisamente de esta su ininterrumpida búsqueda surge el tema, basilar en el drama, del conflicto entre realidad exterior y realidad interior». ¡Extraordinario personaje teatral, éste de Enrique IV pirandelliano! Ruggero Ruggeri lo estrenó en el Teatro Manzoni de Milán, en 1922. El autor de estos apuntes tuvo la feliz ocasión de ver al mismo Ruggero Ruggeri en los paños del mismo inolvidable personaje, exactamente veinte años después, en 1942, en el Teatro Argentina de Roma. Joven estudiante entonces en la Ciudad eterna, recordaré siempre el timbre inconfundible de la voz de Ruggero Ruggeri, en todas las tonalidades posibles, en uno de los momentos de vivencia teatral más inolvidable. ¿Cómo lleva ante nosotros a todos sus personajes este Pirandello último que trabaja durante ocho años en su obra inacabada «Los gigantes de la montaña», mientras da término definitivo a obras como: «O di uno o di nessuno» (1928), «Come tu mi vuoi» (1930), «Sogno ma forse no» (1931), estrenada en portugués en Lisboa. «Trovarsi» (1932), «Quando si é qualcuno» (1933), estrenada en Buenos Aires en español, «La nuova colonia», «Lazzaro», «Non si sa come» (1934), representada por primera vez en Praga en lengua checa. Ellos, los personajes, son los primeros en reencarnarse y de-

sintegrarse en esta visión final. Tras ellos se colocan en una fila fantasmal y de cierta ensoñación los actores, autores y público. Todos ellos, y en la intención de Pirandello, el destino mismo del teatro, se proyectan en la *pantalla-muro* de la escenografía final. El teatro mismo, «ciudadela del espíritu sitiada por el desarrollo de la Metrópolis» (Puppa), se halla finalmente en busca no tanto de su autor, de sus personajes y su público, sino de su propia supervivencia.

El analista actual del significado del teatro de Pirandello sigue la pauta del mundo de la comunicación y de la arquitectura interna, geométrica, del teatro de Pirandello. Destaca tres etapas precedentes a ésta final de la *pantalla-muro*. La reflexión sobre el teatro, el análisis de la comunicación lingüística del trinomio autor-actor-espectador, llegan ahora a una especie de «muro insuperable», un *muro* allende el cual no se puede andar más que modificando globalmente los propios modos, las propias técnicas de existencia y de circulación. Lo que une *giganti della montagna* a las otras tres estaciones es por lo tanto la *interrupción*, bajo la enseña de una comedia que no puede ser representada hasta el final. En *Sei personaggi* son los personajes mismos que bloquean a los actores incapaces para dar vida a su trauma y luego volver a morir; en *Ciascuno a suo modo* son aún los personajes, esta vez saliendo violentamente desde el patio de butacas y no desde un montacargas, los que bloquean los actores para caer luego en las propuestas sugeridas por la escena. En *Questa sera si recita a soggetto* son los actores mismos los que se rebelan contra la interrupción, intentada esta vez por el director; son los actores los que se liberan en el prodigio del viaje, a saber, en la penetración-posección sufri-

da por uno de ellos por parte del personaje, si bien luego se bloquearán para evitar precisamente el exceso del viaje sin retorno» (Puppa, *cu.* p. 12).

El teatro de Pirandello permanece vivo en su propia eterna reinención. La fúnebre visión final tiene acaso, en la plenitud de su metáfora y su alegoría, algo de testimonio existencial del propio drama de Pirandello mismo. Durante un decenio el autor, víctima de un drama familiar profundo, hace sentimental y profesionalmente teatro a través y para su gran actriz inspirado-

ra y ninfa egeria Marta Abba, fiel durante años después al bello mensaje teatral ¡ de Pirandello. Lo vivo de la reinención del teatro pertenece paradójicamente a lo metateatral y a la metahistoria. Y cuando el asalto de la historia y el teatro mismo se producen, sobreviene la visión desintegradora, fúnebre. Pero ella no hace sino fortalecer la feinvención del teatro. En una especie de sacralidad global, cuya crisis tanto reprochaba Pirandello a su propia época.

J.U.*

* Escritor.

¹ cfr. *Jorge Uscalescu, Teatro occidental con temporáneo*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1968, pp. 149 y sigs.

² cfr. *Paolo Puppa, Fantasmii contra giganti* (scena e immaginario in Pirandello), Patrón Editore. Bologna, 1984, pp. 162 y sigs.

³ Vittorio Stella, el penetrante Catedrático de Estética de la Universidad de Roma, pone el

acento sobre «la tecnicidad poética del arte como formatividad», en Pirandello. Cfr. Stella: *Forma e Memoria*, Roma, 1985, p. 195.

⁴ cfr. *Elisabetta Boschiggia, Guida e lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, p. 87.