

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)